

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Europa después de la lluvia: melancolía y resistencia en Max
Aub, Giorgio Bassani y W.G. Sebald**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Raúl Saugar Álvarez

Directores

Arno Gimber
Francisco Javier Fernández Vallina

Madrid

© Raúl Saugar Álvarez, 2019

Universidad Complutense de Madrid
Programa de Estudios Literarios de la Facultad de Filología

**EUROPA DESPUÉS DE LA LLUVIA. MELANCOLÍA Y RESISTENCIA
EN MAX AUB, GIORGIO BASSANI Y W.G. SEBALD.**



Tesis doctoral presentada por:

Raúl Saugar Álvarez

Directores:

Arno Gimber y Francisco Javier Fernández Vallina

Madrid, 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. RAÚL SAUGAR ÁLVAREZ,
estudiante en el Programa de Doctorado en Estudios Literarios,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

"EUROPA DESPUÉS DE LA LLUVIA. MELANCOLÍA Y RESISTENCIA EN MAX AUB, GIORGIO BASSANI Y W.G. SEBALD."

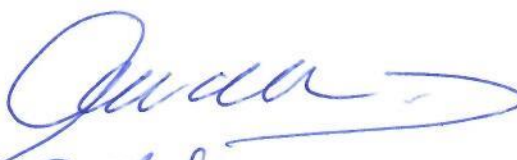
y dirigida por: DR. ARNO GIMBER Y DR. FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ VALLINA

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 24 de septiembre de 2019


Fdo.: Raúl Saugar

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

La expresión pública de la gratitud debe ser discreta si no quiere convertirse en vanidad del que agradece. Dar las gracias no es solo reconocer el beneficio obtenido de la acción de otros, es, sobre todo, saber apreciar.

A mi madre y a mi padre, que siempre han creído en la educación como herencia de libertad, a mi hermano, por su acompañamiento constante, y a Manuela, por mantenerme con su aliento y su consejo en la empresa que se condensa en estas páginas.

A Arno, por su confianza, su paciencia a lo largo de estos años y su rigor profesional, y a Javier, por su sabiduría y generosidad.

A mis compañeros de estudios literarios y a mis maestros de todos los tiempos.

Gracias.



Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. The air was warm, thick, heavy, sluggish. There was no joy in the brilliance of sunshine. The long stretches of the waterway ran on, deserted, into the gloom of overshadowed distances. On silvery sandbanks hippos and alligators sunned themselves side by side. The broadening waters flowed through a mob of wooded islands; you lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off forever from everything you had known once-somewhere- far away- in another existence perhaps.

(J. Conrad, *Heart of Darkness*, 30)¹

¹ Fig. 1 *Europa después de la lluvia*, Max Ernst (1941-1942), Wadsworth Atheneum Museum of Art.

INDICE

Introducción metodológica 11

Punto de partida 11

Planteamiento 13

Plan de trabajo 13

Primera parte

Introducción al pensamiento de Walter Benjamin y a su contexto intelectual y político 19

Capítulo 1. Walter Benjamin: contexto, influencias y recepción 21

1.1 Contexto de la República de Weimar 21

1.1.1 Dinámicas de Weimar 24

1.1.2 La expresión artística 39

1.1.3 La cuestión judía (la *república de los judíos*) 43

1.2 Influencias: judaísmo, marxismo, Romanticismo 48

1.2.1 Judaísmo 50

1.2.1.1 Interiorización de la tradición 50

1.2.1.2 Scholem 52

Líneas generales de la relación Scholem-Benjamin 52

Simbiosis judeo-alemana y sionismo 54

1.2.1.3 Influencia de otros autores dentro del judaísmo 56

Buber 56

Cohen 58

Rosenzweig 59

1.2.2 Influencia del marxismo. Lukács 60

1.2.2.1 La influencia de Lukács 61

1.2.2.2 Otras influencias 65

1.2.3 Romanticismo 66

1.2.3.1 Benjamin y la teoría romántica de la reflexión 67

1.2.3.2 Sobre la crítica de arte (y literaria) 68

1.2.3.3 La temporalidad como cuestión metafísica 70

1.2.3.4 Heine 71

1.3 Recepción crítica: tendencias 76

Capítulo 2. El problema del siglo y la comprensión crítica de la modernidad en Benjamin 79

2.1. El problema del siglo 79

2.2. El cambio de percepción 83

2.3. La respuesta en las artes 86

2.4. La respuesta de Benjamin: experiencia, memoria, temporalidad, representación 93

2.4.1 La experiencia desnaturalizada de la modernidad: experiencia auténtica y experiencia inmediata 93

2.4.2 Experiencia, memoria e historia 94

2.4.3 Temporalidad y representación: ética melancólica 97

Segunda parte

Walter Benjamin y la visión barroca de la historia como paisaje primordial petrificado.

Sobre la posibilidad de una poética de la melancolía 101

Capítulo 3. Historiografía crítica: el *Trauerspiel* 103

3.1 La literatura como *organon* de la historia 103

3.2 *Trauerspiel* y tragedia clásica 108

3.2.1 Denuncia (de la confusión crítica entre tragedia y *Trauerspiel*) 113

3.2.2 Diferenciación (entre tragedia clásica y moderno *Trauerspiel*) 115

3.2.3 Respuesta (frente a la aniquilación del *ethos* histórico): origen, alegoría, melancolía 120

3.3 Tres escolios 121

Calderón y el espacio escénico 121

Política de las imágenes 122

Metábasis 122

Capítulo 4. Fundamentos de la visión de la historia en Benjamin. Elementos para la construcción y aplicación de una poética 125

4.1 El orden sintáctico-temporal: el concepto de origen como principio de organización temporal benjaminiano 127

4.1.1 Sintaxis del origen: el mosaico y otros principios de estructuración afines 133

Mosaico 134

Analogías 137

4.2 El orden [para lo] simbólico: la alegoría como grado cero de la legibilidad 140

4.2.1 La ambivalencia de la emblemática barroca 143

La colonia 150

4.2.2 Usos alternativos de la alegoría 152

4.2.2.1 La alegoría que salva la historia: historia y representación en Ousmane Sembene 152

4.2.2.2 Alegoría y textualidad que rivaliza con la historia: “*Waiting for the barbarians*” (1980) de J.M. Coetzee 159

4.3 El orden ético-estético: la melancolía 165

4.3.1 Breve apunte sobre la melancolía 165

4.3.2 La melancolía como orden ético-estético. Claves 169

4.3.2.1 El emblema [de lo] esencial: La *facies hippocratica* 170

El cadáver y la calavera 170

El cuerpo 173

La máscara 176

La estatua y la piedra 178

Apuntes sobre dos casos 182

- Julio González. *Torso* y serie *La Montserrat* 182

- Käthe Kollwitz: *desastres de la guerra* 189

Algunas reflexiones finales 190

4.3.2.2 El espacio signifiante: el texto como lugar antropológico 192

(1) La espacialización de la temporalidad en el escenario 193

Calderón y la temporalidad escénica barroca 196

- El caso Macbeth contra Segismundo 199

Más allá de lo escénico: la textualidad como lugar 204

(a) Texto y territorio	206
(b) El umbral	207
(2) Las imágenes: su importancia en la construcción del espacio significante	208
<i>El Barroco y las imágenes</i>	210
<i>Política de las imágenes significantes</i>	218
(a) (Des)ocultación: pensar el régimen escópico	220
(b) Punto de vista. El ejemplo de las imágenes operativas	221
(c) Violencia simbólica: las imágenes y la adecuación	224
(d) La fotografía: la imagen como negatividad significativa	227
(3) Metábasis: figuras y detalles de lo intersticial	232
<i>Colofón. El resto y el desplazamiento</i>	233
4.3.2.3 El sujeto fundante y la función cultural de la escritura	235
(1) Una mirada al tiempo	236
(2) Ensimismamiento melancólico y desplazamiento subjetivo de la voz poética	239
(3) La fundación de la palabra poética como resto	240
- El valor del testigo	240
- El testigo y el escritor	242
Responsabilidad de des-aislar y función cultural	242

Tercera parte

Variaciones sobre una poética: melancolía y resistencia en Aub, Bassani y Sebald 245

Variación número 1. Max Aub: *antimemorias* en forma de almazuela 247

1. La almazuela 249

Temporalidad y representación : teatro, cine, novela 252

Cartas desde el pasado 256

Las imágenes en sí 259

Dos lecturas (bifocalidad) 262

El narrador de las grietas 263

La diferencia entre el narrador de las grietas y la combinación algorítmica 264

2. Escritura fúnebre 265

2.1 El artífice 265

(a) El artificio : velar para revelar 266

Testimonio y representación 269

(b) La significación : velar para mantener con vida 271

El propio texto aubiano como lugar, como espacio signifiante 271

Pasar la noche 275

2.2 El ensimismamiento melancólico de Aub : desplazamiento y multiplicación de la voz poética 279

Coda : Máx Aub y la posibilidad de des-aislar 283

Variación número 2. Giorgio Bassani: el granito recordará 285

1. Un poeta, pero, ¿qué más ? 285

2. El espacio signifiante 292

2.1 *Mura degli Angeli* : los etruscos también vivieron o el granito recordará 292

La Mura, el umbral 293

Los enterramientos 295

2.2 Escritura de imágenes : la tapia, el cristal y la perspectiva 300

(a) La tapia y el cristal 303

La tapia 304

El cristal 308

La importancia política del régimen visual 309

(b) La perspectiva arquitectónica 313

2.3 Fadigati, un fuego fatuo 315

3. El cuerpo de un ahogado (entre la máscara y el *vanitas*) 319

Variación número 3. W.G. Sebald: el carbón y la plata 327

1. Salinización 327

2. El taller, el carbón y la plata 332

2.1 Los cementerios 333

2.2 El taller: el carbón y la plata 337

3. Tridimensionalidad y régimen visual: la construcción de un escenario 344

3.1 Lo tridimensional 344

3.2 Tres dialécticas 347

Dialéctica centro-periferia 347

Dialéctica horizontal-vertical 348

Dialéctica cercanía-lejanía 349

4. Figuras de Zeebrugge 352

A modo de colofón: conclusiones y reflexiones finales 359

Referencias bibliográficas (obras citadas) 367

Anexo I. Listado de imágenes 381

Anexo II. Resumen / *Abstract* 387

INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

Punto de partida

Aunque se trate de una fórmula repetida, las primeras palabras de este trabajo deben ir referidas a Edward Said, de quien tuvimos primer conocimiento por el profesor Roberto Mesa. Y es que como Said postulaba mediante una afirmación que puede parecer tautológica, para iniciar una investigación es preciso establecer un punto de partida (Said, 2002: 38), que, junto a la problemática a tratar, será siempre subjetivo, nacerá de la propia peripecia vital y de unos intereses algo caprichosos. Aunque claro, debe anotarse en ese mismo sentido que un punto de partida no es solo una mera dársena desde la que comenzar un itinerario, sino, sobre todo, un principio o fundamento que rige nuestras motivaciones para echar a andar.

Si para Max Aub el intelectual es aquel que piensa las cuestiones políticas como cuestiones morales, Walter Benjamin podría añadir la necesidad de comprender las cuestiones políticas y morales como cuestiones estéticas, pero también a la inversa. Muchas son las manifestaciones de esta idea de imbricación entre ética y estética, de entre las que escogemos dos fórmulas de sobra conocidas para ilustrar nuestro punto de partida.

La primera, *nulla aesthetica sine ethica*², fue tomada de la cultura clásica y planteada como principio general de resistencia y compromiso democrático. Aparentemente, la fórmula hace pensar en la prelación de la ética sobre la estética. Y sin embargo, si se piensa detenidamente, lo que contiene es algo más profundo: no es un orden de prelación sino una afirmación de su inseparabilidad. Como intentaremos demostrar en estas páginas, no traza una *calle de dirección única* que anteponga la ética a la estética, sino un camino recurrente de ida y vuelta entre ambas.

² Expresada por el poeta y traductor —entre otras obras de *Las afinidades electivas*— José María Valverde. Puede recordarse que en 1965 renunció a la cátedra y se exilió por solidaridad con los profesores Aranguren, Tierno Galván y García Calvo, quienes después de participar en una manifestación fueron expulsados de la Universidad de Madrid por las autoridades franquistas. Escribió la sencilla fórmula de su compromiso en una carta de apoyo dirigida a Aranguren: *nulla aesthetica sine ethica*, sin ética no hay estética.

La segunda fórmula es aún más conocida. La pregunta de Adorno sobre la posibilidad de la poesía después de Auschwitz³, quizás algo manida a estas alturas, pero indispensable aún hoy, tiene algo que a la vez clarifica y perturba.

Clarifica porque -lejos de sugerir el fin de la creación literaria y artística- plantea, en la línea de Max Aub, una cuestión moral que es una cuestión política fundamental, cuya resolución, además, tendrá necesariamente que producirse en el terreno de la estética, de la expresión y la representación artística y literaria. Clarifica porque frente a la afirmación totalitaria de que todo es posible (Arendt, *La condición humana*), establece una resistencia, un límite o, si se prefiere, enuncia la necesidad de buscar una pauta dentro del espacio literario. Aquí volvemos a las palabras de Said, para quien “la coexistencia de y la interrelación entre lo literario y lo social es donde la representación juega un papel extraordinariamente importante” (Said, 2008: 226).

Pero la pregunta de Adorno no solo clarifica, sino que también perturba, porque, en cierto modo, podría desplazar la atención del objeto central de la representación (en el caso de Auschwitz, la *Shoah*) hacia una reflexión técnica (metaliteraria) sobre los límites del lenguaje y de la representación. Si nos ensimismamos en la formulación de Adorno, podemos olvidar lo que la provoca. Este desplazamiento del centro de la reflexión, de producirse, a nuestro juicio solo podría justificarse, en términos benjaminianos, por constituir un intento de redención, o, en términos de Blanchot, por evitar su perpetua repetición. Caeríamos de lo contrario en una nueva forma de estetización de la política. Es en ese sentido en el que trataremos de ser especialmente cuidadosos, y no instrumentalizar o banalizar, atendiendo a las palabras que Todorov escribe sobre la memoria pero que tienen alcance general: “el buen uso de la memoria es el que sirve a una causa justa, no el que simplemente favorece mis intereses”. (Todorov, 2001: 11)

Este sea quizás un buen punto o principio para la partida.

³ Expuesta de varias maneras por el autor desde su conferencia de 1951 en Frankfurt: “*Kulturrkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frñßt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben*”. O en la primera traducción española: “La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía” (Adorno, 1962).

Planteamiento

A partir de Walter Benjamin, y en particular de su análisis y comprensión de la modernidad a través del Barroco, puede (re)construirse una *poética melancólica*⁴ que sirva para indagar críticamente sobre determinadas obras y autores que ponen en valor una función de la literatura y de las artes que quizás pueda parecer anticuada; una función social, antropológica, cultural; o, si se prefiere, una reivindicación de la literatura y las artes como formas sociales, colectivas, de resistencia y preservación.

Las operaciones fundamentales de este trabajo son, en ese sentido, tres: se trata de *extraer*, *desplegar* y *aplicar* esa poética. En primer lugar, *extraer*. *Extraer* los contenidos básicos de esa poética melancólica entre la amplia obra de Benjamin, sin violentarla, sin asumir completamente sus postulados, pero sin restarle coherencia. En segundo lugar, *desplegar*. *Desplegar*, en el sentido de comentar críticamente, ampliando ciertos elementos, relaciones e interpretaciones posibles.

Pero no se trata, solamente, de definir los contenidos de una poética, sino de constatar su utilidad y actualidad, es decir, en tercer lugar, *aplicar*. *Aplicar* esa poética como instrumento de sentido o pauta de lectura, especialmente en el caso de aquellas creaciones literarias y artísticas del mundo posterior a lo que Eric Hobsbawm llamó los treinta años de guerra civil europea, que no solo reaccionan ante el intento de aniquilación totalitaria, sino que constituyen ejemplos de aquella función social, antropológica, cultural de la literatura y las artes, que puede constituir una respuesta posible a la pregunta de Adorno y una forma de mantener vigente el principio clásico que formulaba Valverde: *nulla aesthetica sine ethica*.

Plan de trabajo

El trabajo se dividirá en tres partes, la primera de las cuales consistirá en una suerte de panorama a modo de *Introducción al pensamiento de Walter Benjamin y a su contexto intelectual y político*.

En el **primer capítulo** de esta primera parte trataremos de introducir el pensamiento de Benjamin a partir de tres elementos: (1) la caracterización del contexto problemático de la

⁴ Poética como “conjunto de principios o de reglas” (RAE), como reflexión estética que pretende *caracterizar*.

República de Weimar mediante un análisis de sus principales dinámicas; (2) sus más notables influencias intelectuales, fundamentalmente la influencia de la tradición judía y de Scholem, la de Lukács y el marxismo, y la del Romanticismo; y (3), más brevemente, su recepción crítica, que, en función de los aspectos de su obra que se enfaticen, dará lugar a muy diferentes lecturas. Se tratará así de establecer unas coordenadas iniciales que sirvan de referencia al rumbo trazado.

En el **segundo capítulo** plantearemos que más allá de las muy diferentes lecturas existentes sobre la obra de Benjamin, esta despliega su singular carácter y alcance en un *leitmotiv* o tema principal recurrente: la crítica de la modernidad. Trataremos de presentar una visión panorámica de la problemática moderna, en la que los cambios de la percepción y la respuesta desde las artes, con el paradigmático planteamiento de la *condición expresionista*, nos permitirán identificar algunas de las claves de este *leitmotiv* del pensamiento de Benjamin (experiencia auténtica frente a experiencia desnaturalizada). Concluiremos dando pie a la segunda parte, es decir, sugiriendo que en esa problemática la cuestión esencial es la de la temporalidad histórica y su relación con la representación.

Estos dos primeros capítulos engloban todo aquello a lo que no nos vamos a dedicar de forma directa, pero que es necesario tener presente. Tratan de recoger algunas claves de un complejo entramado de contextos, influencias, recepciones e ideas que resultan necesarias para ubicar, al menos mediante resonancias, las cuestiones centrales de la tesis que se verán en la **segunda parte**: “Walter Benjamin y la visión barroca de la historia como paisaje primordial petrificado. Sobre la posibilidad de una poética de la melancolía”.

Con aquellos mimbres, en la segunda parte, central, se definirá y desplegará la poética a partir de un estudio crítico sobre Walter Benjamin y la visión barroca de la historia o, si se prefiere, de su búsqueda en el Barroco de las claves de la modernidad (con especial dedicación a la temporalidad y a la melancolía). Esta parte también se compone de dos capítulos estructurados a su vez en torno a dos grandes bloques de cuestiones: historiografía crítica y fundamentos de su visión de la historia.

Entrando ahora mínimamente en detalles sobre esta segunda parte, avanzamos que en el **tercer capítulo** trataremos de presentar algunas claves de la historiografía crítica de Benjamin expuestas en el libro sobre el Barroco (*El origen del Trauerspiel o drama barroco alemán*). En concreto

esbozaremos la idea central de dicha historiografía crítica, una concepción de la literatura como *organon* de la historia y, en particular, del drama barroco como vehículo expresivo del *ethos* barroco. El análisis de la diferencia benjaminina entre tragedia clásica y tragedia moderna (o drama barroco) se sitúa en su obra y en nuestro trabajo en el centro de las reflexiones sobre la cuestión. Concluiremos este tercer capítulo con tres escolios como anticipación necesaria de otras tantas cuestiones que se desarrollarán en el siguiente capítulo: concepción de la muerte como metátesis o transfiguración; la influencia de Calderón en Benjamin; y una breve reflexión sobre la política visual del Barroco.

El **capítulo cuarto** será el capítulo central de la segunda parte y del conjunto de la tesis. Si la historiografía crítica de Benjamin encuentra en el análisis del *Trauerspiel*, y en particular en la diferenciación de la tragedia moderna y la clásica, un terreno propicio para desplegarse, en el propio estudio sobre el Barroco (su *ethos* y sus formas artísticas) se contienen los elementos fundamentales que pueden constituir una poética de inspiración benjaminiana: (1) el concepto de *origen* como núcleo filosófico de la temporalidad benjaminiana; (2) la *alegoría* como forma; (3) y la *melancolía* o expresión melancólica. Como decíamos al principio, trataremos de *extraer* y *desplegar* la formulación benjaminiana de estos tres fundamentos y proponer a partir de ellos otros tantos órdenes o elementos para la construcción y aplicación de una poética. Avanzamos ya que sistematizaremos nuestra propuesta a través de un triple vector –un orden sintáctico temporal (*origen*), un orden simbólico (*alegoría*) y un orden ético-estético (*melancolía*).

Finalmente, esta poética se aplicará en la **tercera parte** a través de su prueba en tres autores y sus obras, a modo de variaciones, que constituyen ejemplos en los que la literatura funciona como una forma de resistencia sustentada en la melancolía como elemento central de una temporalidad crítica (no lineal). Los textos centrales de cada una de las tres variaciones serán (1) *Los emigrados*⁵ de Sebald, concretamente *Max Ferber*, el relato sobre el pintor Frank Auerbach en el que Sebald se detiene con especial delicadeza y detalle en el proceso de creación y en la acumulación de restos materiales, como la pintura-magma en el taller, el carbón o la plata; (2) *Las gafas de oro*, aunque en relación con los demás textos de *La novela de Ferrara* de Giorgio Bassani; las palabras iniciales del texto “casi nadie recuerda ya a Fadigati” y la imagen del Doctor Athos Fadigati quien en vísperas de las *leyes raciales* contempla desde la ventana del tren su propia tumba etrusca, nos

⁵ Sin perjuicio de hallar conexiones y referencias con otros textos del autor entrelazados temática y formalmente, como *Austerlitz*.

servirán de partida; y (3) *Campo Francés* (y su versión teatral, *Morir por cerrar los ojos*), cuarto libro de *Laberinto mágico* de Max Aub, del que ahora solo destacaremos las sugerentes palabras del propio Aub, para quien si no fuera porque Dostoievski se le anticipó, hubiera llamado a su obra en lugar de *Campo Francés*, *La casa de los muertos* o *Memorias del subsuelo*, por referencia a los internados en los campos de Vernet y Roland Garros.

Muchos podrían ser los autores y obras elegidos para la tercera parte, pues a muchos pensamos que puede aplicarse esta poética melancólica. Después de sopesar otros nombres, la elección de los que aquí traemos se justifica, entre otros, por tres motivos. En primer lugar, por encarnar una cierta conciencia europea: lo que podríamos llamar una memoria de la pluralidad⁶. Sin anticipar ahora conclusiones, Max Aub, Giorgio Bassani y WG Sebald, bien pueden encarnar esa conciencia europea pluralista, esa resistencia, si se nos permite, a través de su escritura, y no solo porque se refieran a determinados acontecimientos históricos, sino precisamente porque su idea de pluralidad es, a nuestro parecer, indisociable de su consideración de la escritura y del arte ligada a la construcción simbólica de la comunidad, a lo ancestral, lo primordial, lo cultural.

En segundo lugar aparece una razón algo más práctica; se trataba de elegir autores sobre los que pudiera aplicarse una poética melancólica que se basa en una idea de textualidad abierta, aunque se articule a través de determinados vectores o pautas sugeridas para hacer practicables los textos. Su asociación en la tercera parte tiene lugar en la forma de *variaciones* y ello no es casual. No se trataba tanto de hacer un estudio comparativo buscando similitudes o entrelazamientos entre sus obras, como de comprobar si, desde la heterogeneidad formal, estilística e incluso temporal (Aub y Bassani frente a un más tardío Sebald) era posible producir lecturas útiles a partir de una poética de inspiración benjaminiana. En su caso, además resultaba especialmente interesante tratar textos y autores que permitieran en conjunto visualizar un período extenso en el que acaban cristalizando muchas de las intuiciones y tendencias registradas ya por Benjamin en su crítica de la modernidad. Entre el nacimiento de Aub en 1903 y la muerte de Sebald en 2001, transcurre la era de la catástrofe —las guerras mundiales, incluida la guerra civil española, los conflictos del

⁶ Una conciencia europea que también puede encarnarse en la plástica imagen de la obra de Max Ernst, *Europa después de la lluvia II* (1940-1942), con la que comenzábamos este trabajo. Una pintura, ejecutada según la técnica de la calcomanía, que evoca un mundo mineralizado, un paisaje primordial petrificado por emplear la fórmula benjaminiana, en el que no obstante se aprecian algunas inciertas figuras humanas. Ernst fue pronto considerado artista degenerado por los nazis y, en tanto que alemán —“extranjero indeseable”—, internado en 1939 en el Campo de Les Milles, en Francia. Comenzó el cuadro en Francia en 1940 y lo terminó en el exilio estadounidense en 1942.

espacio poscolonial como campo de batalla de la mal llamada guerra fría, la era nuclear, etc.—, pero también, quizás, el sutil despliegue de la racionalidad instrumental acelera el progresivo debilitamiento de la conciencia del tiempo, de la muerte, del arte que se encuentra, en buena medida, en el centro del problema moderno.

Por último, señalamos una tercera razón entre la crítica y el sentimiento. Como veremos, las obras de estos autores son un banquete y precisamente por ello sus posibilidades de lectura, comprensión y goce son casi inagotables. Las páginas de este trabajo dedicadas a ellos son una forma de dejar un montoncito de piedras después de visitar sus tumbas, una manera de apreciar, sabiendo además que quizás la decisión más importante de nuestras vidas es con quien pasamos nuestro tiempo. Esta no parece razón menor para elegir a Max Aub, Giorgio Bassani y WG Sebald.

Para concluir estas páginas introductorias es preciso apuntar tres comentarios o apreciaciones *ad limine*:

La primera de estas aclaraciones preliminares es más bien un aviso al lector sobre el hecho de que la relación de todas las partes del texto entre sí no pretende ser de carácter meramente lineal o progresivo. Según la propia naturaleza constelada de las ideas benjaminianas creemos que puede hablarse de un tejido de relaciones y resonancias a lo largo del texto. Con mayor o menor éxito este intento tiene las limitaciones propias de una investigación doctoral y del propio carácter intuitivamente sucesivo de nuestra cultura escrita.

La segunda apreciación nos lleva a comentar la relación entre el establecimiento de categorías —o pautas de lectura— y la propia argumentación⁷ mediante la que se llega a ellas, en particular mediante el despliegue de ejemplos. No se trata de inferir categorías de un ejemplo, ni siquiera de utilizar el ejemplo como prueba más o menos indiciaria, sino como concreta plasmación de ideas y conceptos que poseen a menudo un alto grado de abstracción, de manera que pueda ayudar al investigador a desplegar aristas y al lector a situarse en mejor posición para poder, en su caso, cuestionar las categorías desarrolladas.

⁷ Véase Anthony Weston (1994), *Las claves de la argumentación*, Barcelona, Ariel, texto en el que se desarrollan distintos tipos de argumentación o “lógica informal”. Entre otros, destaca la argumentación mediante ejemplos, por analogía, de autoridad, por deducción y atendiendo a las causas.

Finalmente, la tercera apreciación o aviso, es quizás el más evidente. En tanto que la investigación se dirige mediante argumentaciones (tesis de construcción o construcción de tesis) a entresacar del pensamiento benjaminiano una poética posible y a tratar de hacerla practicable — fundamentalmente en textos literarios, aunque también en los de otra índole artística—, se aleja completamente de la pretensión de hallar interpretaciones auténticas, ni de la obra de Benjamin, ni de ninguna a la que tal poética pudiera aplicarse.

Al respecto cabe decir, primero, que extraer y desplegar una poética hace necesario delimitar un ámbito conceptual central en la obra de Benjamin, sabiendo que los resultados pueden diferir de una lectura de conjunto de la misma, pero que no debe hacerse violencia ni sobre la parte elegida, ni sobre el todo. Con mayor o menor éxito, este propósito ha estado presente en nuestro trabajo.

En segundo lugar, debemos destacar que, habiéndose tratado de guardar el máximo rigor en el análisis y desarrollo de ideas, no parece que pueda pensarse el hecho literario y artístico desde algún lugar anterior a la conciencia. También según la máxima benjaminiana de aire romántico, la crítica de arte es un ejercicio relacional —sujeto-objeto— y la interpretación de los textos es una inmersión subjetiva en un espacio selvático pero abierto; ni es una búsqueda de las esencias auténticas, ni una deducción de algoritmos. No hay menos verdad en que así sea, pero parece de ley ponerlo de manifiesto en estos comienzos. No se trata ya de que las obras no tengan una sola interpretación o lectura, sino varias. Se trata de que esas lecturas diferentes son o al menos pueden ser todas ellas simultáneas. Cuestión diferente es que en ese ejercicio plural haya una pretensión de acercamiento a la comprensión, a la verdad (acercamiento, insistimos), y una justificación de los pasos dados. Lo contrario sería, obviamente, caer en un relativismo infructuoso.

PRIMERA PARTE

Introducción al pensamiento de Walter Benjamin y a su contexto intelectual y político

Capítulo 1

Walter Benjamin: contexto, influencias y recepción crítica

1.1 Contexto de la República de Weimar

Pocos momentos de la historia han sido tan estudiados como el de la Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial, por lo que aquí no podríamos aportar mucho sin desviarnos completamente de nuestro objeto de estudio. Sin embargo, ese objeto de estudio sí puede beneficiarse quizás, en claridad de exposición y delimitación, al traer a estas primeras páginas algunas cuestiones concernientes a la experiencia histórica de la República de Weimar. No se trata tanto de buscar en su efervescencia política, filosófica o artística claves de las grandes transformaciones epocales, que en buena medida vienen manifestándose desde mucho antes, como de identificar la existencia de un conjunto de preocupaciones compartidas en torno a la modernidad que surgen desde actitudes y ámbitos diferentes —la política, la cultura, el pensamiento— y que, como veremos, obtendrán muy diferentes respuestas. A su vez, no puede comprenderse el panorama social, político y cultural que subyace en las obras⁸ que trataremos en la tercera parte —y el propio de nuestra modernidad— sin tener presentes algunas claves de Alemania y de Europa durante el período de la República de Weimar en cuyo desván no podemos dejar de rebuscar en estos comienzos.

Más concretamente, el motivo de esta breve incursión weimariana trae causa de dos claves del pensamiento de Benjamin que anticipamos ya aquí: (1) Benjamin asume las preocupaciones comunes de su época⁹: su singularidad radica en su respuesta; y (2) a pesar de la importancia que tiene en su obra el fragmento, su respuesta pretende ser omnicomprensiva, es decir, trata de pensar el conjunto de las relaciones y dinámicas sociales.

⁸ De manera que estas páginas sobre Weimar sirven también para contextualizar aquel tratamiento sin sobrecargar de elementos históricos el análisis crítico que se realizará en la tercera parte.

⁹ Se trata de una serie de preocupaciones epocales sobre la modernidad, comunes a los pensadores del momento. Incluso en el caso de antagonistas como Benjamin y Heidegger, tales preocupaciones son compartidas. Ello, más allá de ciertos malentendidos (de los que Maura, 2013: 19, hace responsables entre otros a Arendt y Habermas), y de ciertas coincidencias (la posibilidad de, al menos, poner en relación sus “concepciones del tiempo histórico”) (Lowy, 2012:15).

(1) En primer lugar, por singular que sea su pensamiento, Benjamin asume las mismas¹⁰ preocupaciones filosóficas, políticas y estéticas propias de su generación¹¹ (e incluso de la anterior) (Maura, 2013: 27-28) por lo que puede (y creemos que debe) entenderse¹² desde una acuciada conciencia compartida de los cambios de la modernidad y de su relación con los acontecimientos políticos en un tiempo de crisis en el que,

El ser deja de ser quintaesencial y asume su condición mundana, decadente, se limita a expresar su descomposición en el torbellino de la racionalidad del cálculo. El caso es que las generaciones de Simmel y Heidegger, de Lukács y Krakauer, de Adorno y Benjamin, de Bergson y Jünger, comparten este campo filosófico. Que unos produjeran ontologías existenciales y otros construyeran dialécticas de la Ilustración es una fascinante y compleja historia (...) Benjamin comparte con sus contemporáneos, incluso con aquellos que como Heidegger¹³ son enemigos declarados, la práctica totalidad de su material filosófico. No podía ser de otra manera tratándose de una generación tan intensamente determinada por la experiencia de la Gran Guerra y de los fenómenos económicos que la precedieron. (Maura, 2013: 133)

(2) En segundo lugar, su esfuerzo principal es la comprensión de la totalidad social y la búsqueda de instrumentos para llevar a cabo —eminentemente desde la cultura— una acción socialmente transformadora, lo que además le situará a partir de la segunda mitad de los años 20 en la órbita de la Escuela de Frankfurt (*Institut für Sozialforschung*, IFS en lo sucesivo). Esa búsqueda de un pensamiento coherente sobre la totalidad no implica que no deba tenerse en cuenta el aprecio de Benjamin por el fragmento o el carácter inacabado¹⁴ —y, en ese sentido también fragmentario— de su obra. Poner de manifiesto la importancia de la preocupación por una comprensión integral del mundo y por las posibilidades de acción transformadora¹⁵, tampoco impide asumir el carácter filosóficamente heterodoxo (en cierto modo, como Warburg o Freud) del pensamiento benjaminiano.

¹⁰ En el mismo sentido Weitz (2019) señala que el pensamiento de la modernidad, de sus contradicciones y tensiones, fue definitorio de la efervescencia de la cultura de Weimar.

¹¹ Por muy reacto que pudiera ser Benjamin al concepto de generación, incluso entendido en sentido amplio (Palmier, 2010).

¹² En ese sentido destaca “el espacio alternativo que él y Adorno configuraron a finales de los años 20 y principios de los 30” (Maura, 2013: 27), del que no nos ocuparemos en este trabajo.

¹³ Esta relación se basa en buena medida en varios malentendidos, al más conocido de los cuales se refieren Lowy (2012: 15) y Maura (2013: 21). Un malentendido histórico, cuyo origen sitúan en el ensayo sobre Benjamin de Hannah Arendt.

¹⁴ En buena medida por la pronta desaparición del autor.

¹⁵ En segundo lugar, el afán benjaminiano no es “intelectualista” (Maura, 2013: 27-28), sino crítico de la sociedad, y su interés en el Barroco y sus formas artísticas, o en Baudelaire, trae causa, como tendremos ocasión de ver, de su pretensión de comprensión integral de la sociedad y de sus grandes transformaciones. Sin perjuicio de este carácter de investigación social, Benjamin manifestará un especial interés en las cuestiones literarias y otras cuestiones estéticas en su relación con las políticas.

A todo ello nos referiremos con detalle en el segundo capítulo al tratar la problemática general de la modernidad a la que responde su esfuerzo de comprensión y análisis crítico, y en el tercer capítulo al estudiar la importancia de la temporalidad histórica en su obra a través de la búsqueda en las formas artísticas. Veremos allí cómo en la crisis epocal del Barroco busca Benjamin las claves de su presente turbulento. Y es que, como afirma Maura (2013: 187), “la anatomía de la cultura de Weimar conduce a Benjamin al siglo XIX, no al revés. El saqueador de bibliotecas no se topa de bruces con el muro del presente. Más bien el siglo XIX es la clave de la actualidad, de igual manera que el Barroco era el pasadizo filosófico hacia la modernidad.”¹⁶

Conviene aquí tomar las debidas precauciones y hacer una apreciación a modo de advertencia. No parece posible pensar Weimar sin pensar en lo que vino después; sobre esta cuestión, la imaginación se encuentra saturada. Se tiende así a establecer, aun inconscientemente¹⁷, una cierta causalidad determinista que pueda diluir responsabilidades en la corriente de la historia y posibilidades de que esta hubiera sido diferente. Eliminar el elemento determinista y la historia como entramado de causas y consecuencias mecanicistas, no debería impedirnos llevar la vista más atrás para considerar un cierto *mar de fondo*. En ese sentido, resultan ilustrativas las palabras de Joseph Roth (*El auto de fe del espíritu*), al considerar que el Tercer Reich se encuentra en la genealogía del autoritarismo prusiano y de algunos de sus peores fantasmas, en concreto,

del Reich prusiano de Bismarck y los Hohenzollern y no [debe considerarse] como una reacción contra la pobre República alemana, con sus débiles demócratas y socialdemócratas. La Prusia que dominó Alemania fue siempre hostil al espíritu, al libro, al libro de los libros, es decir, a la Biblia, a los judíos y a los cristianos, al humanismo y a Europa. (Roth, 2006: 226)

¹⁶ Es difícil en estos comienzos establecer una conexión que no sea demasiado simplificadora o demasiado evidente entre la crisis epocal del Barroco, en los albores de la modernidad, y la crisis que se percibe en Weimar o la del mundo tras el fin de treinta años de guerra civil europea 1914-1945 (incluyendo la Gran Guerra, la Guerra española y la Segunda Guerra Mundial), cuyas claves se encuentran en muy buena medida en los procesos de la modernidad avanzada y la racionalidad instrumental a la que se han referido prolijamente autores como los de la Escuela de Frankfurt, Hannah Arendt o María Zambrano, por citar solo algunos ejemplos de sobra conocidos. Los textos elegidos en la tercera parte para probar la poética (Aub, Bassani, Sebald) se refieren a lo ocurrido en esta última época, una época caracterizada por dos fenómenos: la conciencia del desastre, con el subsiguiente proceso de humanización (por ejemplo, mediante el desarrollo del Derecho Internacional de los Derechos Humanos o, por no hablar de los propios textos comentados, mediante la reflexión intelectual de la que la pregunta de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz es ejemplo paradigmático); y (2) el fin del mundo europeo, el momento poscolonial, creemos que todo esto se entiende bien con la imagen de Max Ernst inscrita en el título a este trabajo *Europa después de la lluvia*.

¹⁷ En un sentido parecido al que ocurre con la Segunda República española y la Guerra Civil y la dictadura. Sobre las cercanías de ambas repúblicas puede verse J.L. del Hierro (2018). *Democracia frustrada. Un estudio comparado de la República de Weimar y la Segunda República Española*, Madrid, Ediciones de la Torre.

En consecuencia, lejos de buscar explicaciones más o menos deterministas sobre la historia, debe intentarse esbozar el período en sí, ya que puede arrojar algo de luz sobre ciertas cuestiones de fondo relevantes para nuestra investigación con diferente intensidad: las transformaciones sociales, la sociedad de masas, la violencia política y su relación con la cultura, la literatura y las artes; la cuestión judía; la emigración y el exilio; la situación internacional o el papel de los intelectuales; y desde luego, la ubicación del proyecto del propio Benjamin, fin principal de las páginas que siguen. En todo caso, parece conveniente advertir de que “sería un error interpretar la Alemania nazi partiendo de Weimar, pues se distorsiona así su historia al mostrarse como un simple peldaño para el ascenso del Tercer Reich” (Weitz 2019: ii). En esa misma línea, apunta Weitz,

No hay razones plausibles para considerar, sin embargo los doce años de Tercer Reich como una mera prolongación de los catorce que duró la República de Weimar. Si damos por sentado que ningún acontecimiento histórico viene predeterminado, menos aún en el caso de la victoria nazi. No hay duda de que los conflictos y las limitaciones del período de Weimar supusieron un balón de oxígeno para el movimiento nazi, pero afirmar que Weimar no fue sino un prelude del Tercer Reich es una mixtificación. La Alemania de Weimar fue un momento histórico apasionante, y muchas de las creaciones artísticas avances filosóficos e iniciativas políticas que surgieron entonces abrigaban la esperanza de un mundo mejor, un enfoque que aún tiene sentido en nuestra época. (Weitz, 2019: 16)

Hechas estas apreciaciones preliminares, nuestro itinerario weimariano, simple esbozo, comenzará extrayendo algunas *dinámicas generales* como fórmula para evitar esas mixtificaciones en las que es fácil caer cuando, por necesidades del guion, se ha de tratar superficialmente un período abrumador. En segundo lugar, trataremos específicamente las artes y las letras. Finalmente nos referiremos a la cuestión judía como asunto de evidente relevancia para nuestro objeto de estudio.

1.1.1 Dinámicas de Weimar

Suele dividirse el período de Weimar en tres etapas: la primera, tras la revolución de 1918-1919, desde la fundación de la República en 1919¹⁸ y hasta el fin de la hiperinflación en 1923; una segunda etapa de relativa tranquilidad entre 1924 y 1929, de estabilización, modernización y cierto respiro internacional; y una tercera entre 1929 y 1933 caracterizada por la depresión económica de alcance mundial, por el empeoramiento de la situación política y social y por el auge del partido nazi.

¹⁸ Asamblea constituyente y Constitución.

No procede aquí efectuar ningún tipo de relato historicista de acontecimientos, pero sí pueden extraerse cinco grandes dinámicas interrelacionadas que, conforme a los textos y materiales estudiados, pueden servir para esbozar una época de *des-orden*, es decir, una época en la que la caída del antiguo orden no viene acompañada, a pesar de los esfuerzos, de la capacidad de instaurar uno nuevo, ni interna, ni internacionalmente. *Des-orden*, no tanto por la confusión o por la depreciación de valores, sino en tanto que falta de concierto o concertación social, de pautas o reglas comúnmente aceptadas, de ausencia de equilibrio duradero. Las cinco dinámicas resultan especialmente significativas para la literatura y las artes y, aunque en ocasiones parezca abstraído de los acontecimientos de su época, para el pensamiento de Benjamin. Las dinámicas entresacadas son: el antagonismo extremo; la fragmentación; la violencia; la espectacularización; y la excepcionalidad.

*Antagonismo extremo*¹⁹

La primera y quizás más importante dinámica que protagoniza el período es la polarización extrema, la existencia de antagonismos que hacían irreconciliables las distintas cosmovisiones sobre la sociedad y su organización política, ya se tratase del orden interior en Alemania, ya lo fuese del orden internacional. Estos antagonismos venían marcados además por la creciente debilidad de las fuerzas afines a la nueva República frente a sus detractores.

Al respecto, resulta muy relevante la imposibilidad de incorporar a amplios sectores políticos y sociales a la causa democrática de la República. Como señala Gay (1970: 23), muchos se adhirieron como “republicanos racionales” o *Vernunftrepublikaner*²⁰, y solo algunos de ellos evolucionaron a posiciones más convencidas (Thomas Mann —o incluso Joseph Roth— y G. Stresemann en ámbitos diferentes). La situación se agravó con la paulatina pérdida de apoyos, especialmente tras momentos económicos más complejos y como consecuencia de algunas

¹⁹ También podría resumirse como polarización extrema, rivalidad, irreconciliabilidad o irreductibilidad.

²⁰ Para los llamados republicanos racionales (Gay, 1970: 24), lo importante era conseguir lo que no logró el autoritarismo de Bismarck: la “colaboración o reconciliación entre clases o en otros términos evitar la polarización extrema (lograr un contrato social, diríamos en términos más actuales).

decisiones ²¹ tomadas, como luego veremos, en virtud de poderes gubernamentales excepcionales²².

En todo caso, no se trataba simplemente de desafección más o menos pasiva, sino de acción continuada contra las bases de la República. Una de las manifestaciones más claras de este antagonismo entre la coalición²³ de Weimar entre las fuerzas republicanas (con convicciones democráticas) y los contrarios al pluralismo implícito en la República, lo tenemos en el “lenguaje común de la derecha” (Weitz, 2019), forma de exponer la existencia de un virulento mar de fondo antirrepublicano en la derecha y de lazos continuados entre esta y la extrema derecha,

En pocas palabras, la vieja y asentada clase dirigente apoyaba cualquier idea o actividad contraria a los intereses de la República, y contaba con el respaldo de una amplia clase media, que solo aspiraba a que hubiera orden y tranquilidad²⁴. Al final, la mezcla explosiva de crisis política y económica que trajo la Depresión, junto con el dinamismo del partido nazi y el magnetismo personal de Hitler, acabarían por unir a los enterradores de la República. Por tenues y tensas que fueran las relaciones que, durante la época de Weimar, existían entre ellos, tanto la derecha establecida como los radicales compartían ideas y valores, y recurrían a un lenguaje común, lo que les permitía unirse en los momentos críticos. Ambos grupos apoyaron sin dudar el golpe de Estado de Kapp en 1920, dejaron ver su satisfacción tras los atentados de Mathias Erzberger y de Walter Rathenau, se unieron contra el plan Young y apoyaron o aceptaron la asunción del poder por los nazis²⁵. (Weitz, 2019: 383-384)

Entre los protagonistas más destacados de este antagonismo principal de Weimar, además de las fuerzas de la derecha y la extrema derecha, que asumen posturas antidemocráticas o directamente reaccionarias o simplemente, no comprometidas con la democracia (Hindenburg²⁶), destacan las burocracias (las mismas que las de la era guillermina), el ejército o las iglesias. Añade Weitz el

²¹ Plan de estabilización, política fiscal, medidas sobre el empleo, etc.

²² Y es que precisamente el período se caracterizó por la enorme distancia entre norma —la democrática constitución de Weimar, que recogía como fundamentos el pluralismo, el reconocimiento de libertades y la democracia parlamentaria como forma de superación (que no de abandono) mediante el acuerdo de las respectivas posiciones— y realidad constitucional. Y ello hasta el punto de que uno de los artículos más utilizado fue precisamente el art. 48 que confería poderes excepcionales y que fue utilizado mucho más allá de su sentido constitucional, precisamente para imponer en distintos momentos, y notablemente a partir de 1932, con Brüning, una suerte de “dictadura” gubernamental. A la excepcionalidad como dinámica nos referiremos después.

²³ Fundamentalmente, SPD y Zentrum en su orientación política inicial.

²⁴ En relación con la decadencia paulatina del orden burgués (más que de la clase en sí y su relación con los débiles fundamentos de la República de Weimar, véase H. Mommsen (1991), *From Weimar to Auschwitz*, págs. 10 a 27 (“The Decline of the Bürgertum in Late XIXth and Early XXth Century Germany”). Sus apreciaciones son de interés, si bien, el propio título y algunas formulaciones sean quizás demasiado deterministas o al menos algo ambiguas (en ese sentido, por ejemplo: “how the relatively hopeful beginnings of a German democracy in 1918-1919 ended finally in the catastrophe of” Auschwitz [Mommsen, 1991: 1]).

²⁵ Hindenburg y su círculo, mediante

²⁶ Gay (1970: 118) le define como “un representante casi mítico del alma alemán”. Por otra parte, la figura de Hindenburg funciona como puente entre el viejo orden guillermino y la desastrosa política de guerra y la instauración del nazismo como viejo-nuevo orden. Véase al respecto S. Zweig (2001), *El mundo de ayer*, Barcelona, Ed. Acantilado.

poder de algunos intelectuales que desarrollaron los esquemas ideológicos (Weitz, 2019: 386) a partir de ese *lenguaje común* al que aludíamos,

lenguaje común que utilizaba la derecha, la moderada y la radical durante la época de Weimar. Los nazis se convirtieron en sus más adeptos seguidores, pero fueron clérigos e intelectuales quienes las ensamblaron en un discurso más elaborado (...) las frases claves de la derecha llegaron a todos los rincones de la sociedad de Weimar...cuando Hitler asumió la cancillería en 1933, todo el mundo entendía su lenguaje: era el mismo de la derecha. (Weitz, 2019: 386)

Entre esos intelectuales se encontrarían Spengler, Jünger, o Carl Schmitt al que luego nos referiremos.²⁷

Pero este momento de antagonismo o máxima rivalidad también lo es en el *plano internacional*. La era de la rivalidad ya había comenzado hacia el último tercio del siglo XIX, con el declive del equilibrio de poder nacido tras las guerras napoleónicas, y su consumación más brutal hasta el momento fue el enfrentamiento (entre europeos fundamentalmente) de la llamada Gran Guerra. El armisticio y los posteriores tratados de paz no supusieron el establecimiento de un nuevo orden, sino, a pesar de los hitos de la diplomacia internacional durante el período, la intensificación de la rivalidad y la maximización de intereses nacionales²⁸ frente a la concepción de intereses compartidos, especialmente entre europeos, liderada en Alemania por republicanos (convencidos o racionales) como Rathenau o Stresseman.

Esta rivalidad no solo tensó las relaciones internacionales del período sino que se realimentó con el propio antagonismo interior del régimen de Weimar, considerado una amalgama de traidores (socialistas, judíos, etc.)²⁹. La imposición de las condiciones de la Paz de Versalles, unánimemente consideradas exorbitantes no solo en Alemania, sino casi unánimemente (por ejemplo, con

²⁷ Incide Weitz (2019: 120) en que “la idea de que la política de esa derecha los llamados “conservadores revolucionarios”, en términos generales, y del nazismo en particular, fue la cristalización de las disquisiciones de una élite materialista que velaba por sus propios intereses, apoyada por un grupo de desalmados y canallas, es una de las principales mixtificaciones que han logrado imponerse durante décadas”. En el mismo sentido, sostiene que Hitler no acuñó la ideología de extrema derecha, solo elementos retóricos y organizativos que contribuyeron a la configuración del nacionalsocialismo como superación de la ruptura entre clase y nación.

²⁸Véase al respecto E.H. Carr (2004), *La crisis de los veinte años (1919-1939)*, Madrid, Catarata. Dos cuestiones que ejemplifican bien esta situación son: (1) Los Planes Dawes y Young y la invasión del Ruhr por los ejércitos de Francia y Bélgica; (2) La falta de colaboración monetaria tras la crisis provocada en el sistema financiero por la quiebra del banco austriaco Creditstalt. Y todo ello, a pesar de los distintos y reseñables intentos de establecer por ejemplo un sistema de seguridad colectiva (Locarno, Briand-Kellogg, etc.), o de establecer vínculos internacionales basados en la idea de comunidad y no en la *realpolitik* que propugnaba la maximización de intereses nacionales.

²⁹ Junto a este antagonismo entre las insuficientes fuerzas democráticas, fundamentalmente la llamada coalición de Weimar, y las fuerzas reaccionarias que sometieron a la República a un “constante acoso” (Weitz, 2019: 54), el período fue también de larvado antagonismo entre la reacción y el proyecto comunista (que superaba los fundamentos constitucionales de Weimar).

especial significación, por Keynes) no contribuyeron, desde luego, a la distensión. No en vano, quizás el elemento más extendido de aquel “lenguaje común de la derecha” fue el mantra de la “puñalada por la espalda” (*Dolchstoßlegende*), encuadrando en ella no solo a republicanos, socialistas y judíos sino a cualquiera que asumiese una posición de compromiso. Como contaba Zweig, acompañante de Rathenau en su coche días antes de su asesinato, desde muy pronto empezaron “a cobrar fuerza grupos que sabían que tendrían auditorio solo a fuerza de asegurar al pueblo vencido que en realidad no había sido vencido y que toda negociación y concesión eran una traición al país” (Zweig, 2001: 393)³⁰. Se entenderá así el asesinato de Erzberger, del Partido del Centro Católico, en 1921, quien firmó en nombre de Alemania el armisticio del 11 de noviembre de 1918, o el del propio Rathenau.³¹

Fragmentación

Una segunda dinámica que puede observarse a través de los textos y materiales sobre Weimar es, en parte, correlativa con la anterior. No solo se percibe una dinámica de antagonismo o máxima polarización en torno a la República, sino que se constata una acuciada fragmentación en múltiples sentidos y ámbitos de la experiencia: político, social, espacial, temporal, laboral, artístico e incluso espiritual. Diríamos, aún más, que existe una acuciada conciencia de esa fragmentación o, si se prefiere, una comprensión más o menos consciente de que la idea de totalidad (imperial, divina, filosófica, etc.) sobre la que se fundamentaba *el mundo de ayer* había desaparecido.

La fragmentación en Weimar es *fragmentación de partidos*, en partidos de clase o religión, que se corresponde con una *fragmentación social*, entre obreros, pequeños artesanos, católicos, etc. No en vano, como señala Weitz (2019: 396) el partido nazi será el primer *Volkspartei* “con militantes de todo el espectro social”. Pero la fragmentación es también *espacial-territorial*, por barrios o entre el campo y la ciudad, que disponen de muy diferentes usos y costumbres; *temporal* y, muy especialmente, *laboral*. Como recogen los trabajos de Krakauer, en especial, *El empleado* y *Las*

³⁰ Añade Zweig que “las sociedades secretas ya eran más poderosas de lo que sospechaban los dirigentes de la República de entonces, los cuales, consecuentes con su idea de libertad, dejaban las manos libres a todos aquellos que querían suprimir para siempre la libertad en Alemania.” (Zweig, 2001: 393)

³¹ La violencia a la que luego nos referiremos, en concreto los asesinatos políticos fueron la quintaesencia de ese antagonismo extremo. De especial impacto fueron los de Erzberger y Rathenau, considerados traidores a Alemania por su política interior y exterior de compromiso, o los de los dirigentes de la izquierda Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht. Pero también los asesinatos de muchos “sin nombre” en todo tipo de algaradas violentas han pasado a la historia como episodios oscuros por su ejecución y por el amparo recibido por parte de amplios sectores y en algunos casos de las propias fuerzas del orden.

masas asalariadas, la fragmentación se percibe en torno a las cadenas de montaje u otros métodos de racionalización del trabajo, que no solo se basaban en el ensamblaje de piezas sino en la propia condición de piezas³² que asumían unos trabajadores fácilmente reemplazables³³, habida cuenta de su poca especialización y de la alta oferta laboral, y de que además carecían de comprensión o sentido general del producto de su trabajo, a diferencia, marcadamente, de los artesanos³⁴. Pero también se percibe en torno a oficios o empleos característicos de la clase media, como señalaba el propio Krakauer, al constatar cómo “la indudable obsesión de la burguesía alemana por destacar entre la multitud, aunque solo fueran imaginaciones, dificulta la solidaridad entre los propios empleados asalariados [...] De forma que una impresionante sima se abre entre los empleados técnicos y los comerciales” (Krakauer, 1998: 83).

Por último, una fragmentación nada metafórica llega también a los propios procedimientos artísticos; más allá de elementos formales ya existentes, aunque generalizados en el siglo XIX en buena medida por la difusión de la prensa escrita, como la división en episodios, una de las novedades técnicas más significativas del período será el montaje de imágenes.³⁵ El propio Benjamin percibe con claridad esta dinámica sobre la que volveremos más adelante y refiriéndose a Pirandello comenta:

No sorprende que sea precisamente un dramaturgo, Pirandello, quien, analizando el cine, apunte sin querer a la actual crisis del teatro. Nada es más contrario al teatro que una obra de arte completamente apresada por la reproducción mecánica o, como en el cine, nacida de esa reproducción (...) El cine acabará convirtiendo al actor en un mero accesorio³⁶, escogido según sus rasgos y colocado ahí donde convenga. A esto se une otro elemento estrechamente relacionado. El actor de teatro interioriza un personaje; algo que a menudo, está vedado para el actor de cine. En el cine, la actuación no es una entidad, única y continuada³⁷, sino una serie de escenificaciones puntuales y discontinuas. Más allá de las circunstancias accidentales —

³² El papel de los sindicatos responde en buena medida a esta dinámica de fragmentación física y jurídica del “cuerpo laboral”, mediante la solidaridad (de clase) y, en buena medida, mediante la unión (no en vano su denominación, *unions* o sindicación). En ese mismo sentido funciona la negociación colectiva y las medidas de conflicto colectivo como la huelga.

³³ Lo que a su vez acrecienta la fragmentación mediante una competición a la baja —de salario y condiciones laborales— entre trabajadores. Como resultado último, sin políticas sociales —lo que en la primera parte de Weimar se logró en buena medida, continuando y mejorando sensiblemente el sistema bismarckiano—, las condiciones materiales no solo empeoran sino que fragmentan y aíslan.

³⁴ Algunos de los avances en psicología del trabajo, puestos en práctica ya en este período, van en esa línea; la existencia de actividades y prestaciones de empresa que también pretenden romper de algún modo esa fragmentación, aunque no tanto en cuanto al sentido del propio trabajo como al interés por crear un sentido de pertenencia e identificación con la empresa. Véase al respecto E. Weitz (2019), y R. Sennett (2006), *La corrosión del carácter*, Barcelona, Anagrama.

³⁵ Al menos en su uso generalizado y en sus distintas plasmaciones: cinematográficas, fotográficas, *collage*, fotomontaje, etc.

³⁶ Pieza, como en la cadena de montaje.

³⁷ Idem. En parecido sentido en que antes aludíamos al trabajador en la cadena de montaje.

disponibilidad de estudios de grabación, coincidencia del elenco, ajustes en el decorado, etc.—, la naturaleza misma de la maquinaria fragmenta la actuación del actor en una serie de episodios que luego se montan. (Benjamin, 2010b: 32-34)

Pero como decíamos, más allá de la fragmentación en los distintos ámbitos de la vida social y económica, sobre los que solo podemos sobrevolar, la fragmentación es más profunda, en tanto que conciencia de fragmentación en la propia condición humana (la experiencia moderna). En ese sentido, más o menos intuitivamente la conciencia de fragmentación es conciencia de aislamiento, que lleva aparejada una ausencia (de integridad) y al mismo tiempo una comprensión del desamparo. El miedo difuso aparece pronto³⁸, unido, a menudo al anhelo de colmarlo³⁹ por diferentes vías a través de la pertenencia (identidad), ya sea a un grupo, a una sociedad, o a una nación necesariamente quintaesencial. Esta conciencia de fragmentación de la experiencia en las condiciones sociales modernas y su relación con la comunidad política es una cuestión fundamental en Weimar —y lo es para nuestro objeto de estudio— así que nos detendremos algo más en ello.

La relación entre esa conciencia de fragmentación (y el sentido de ausencia que la acompaña) y la importancia de los poetas que como Hölderlin la anticiparon, es difícil de constatar. Aunque desde la época guillermina viene produciéndose en Alemania un redescubrimiento de algunos poetas, que llega a Weimar. Es el caso de Hölderlin (por todos), Kleist (por la derecha) y Büchner (por la izquierda), —y entre los vivos George, Hofmannsthal, Rilke y Brecht como epígono de Büchner— en un ambiente en el que “los poetas —antes y después de Weimar— ejercen un poder peculiar sobre la imaginación alemana⁴⁰”, como “fuerzas vivas” (Gay, 1970: 65). Si precisamente Hölderlin es apreciado por todos es por su carácter precursor en la denuncia de la fragmentación del hombre moderno y en la necesidad de colmarla,

Aquí, en realidad, estaba el secreto del atractivo que representaba Hölderlin para la desconcertada Alemania del siglo XX: Hölderlin había sido uno de los primeros en afirmar con no poca oscuridad lo que se iba a convertir en un lugar común poético, filosófico, sociológico y político: que el mundo moderno estaba fragmentando al ser humano, separándole, extrañándole de su propia sociedad y de su propia naturaleza interna. (Gay, 1970: 59)⁴¹

³⁸ Al aislamiento se refiere María Zambrano (2016) —en relación con lo totalitario— como condición humana moderna.

³⁹ Anhelo de totalidad o integridad (“hunger for wholeness”), es la expresión que utiliza Peter Gay (1970).

⁴⁰ Frente a, por ejemplo, el caso de Bloomsbury en Gran Bretaña que para Gay (1970: 66) se queda en el círculo de los poetas, en lo privado.

⁴¹ Véase al respecto R. Safranski (2009), *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets. Por otro lado la siguiente apreciación de Gay sobre la conciencia de fragmentación resulta de especial plasticidad: “una suerte de precepción sobre del mundo en la que, igual que ocurrirá después con Rilke, la vida y la muerte están entremezcladas

Por otra parte, se aprecia la traslación al ámbito político de este anhelo romántico de totalidad. Ya mencionábamos antes la irreconciliabilidad característica de la era guillermina, algo que se vincula en buena medida a las prácticas autoritarias de Bismarck y que supuso la ausencia de cultura democrática en la recién creada República. Gay conecta esta ausencia con el hecho de que en Alemania los intelectuales se centraron en la educación de los individuos, en una especie de pacto tácito, absteniéndose de la crítica al poder (Gay, 1970: 72) y favoreciendo la obediencia debida. Los conceptos de *Bildung*, como camino de aprendizaje hacia la “auto-perfección”, y de *Kultur*, son en ese sentido sobradamente conocidos.

Con la dificultad de establecer causas, consecuencias o meros correlatos⁴², lo cierto es que la fragmentación del cuerpo (comunidad) política se produce a partir de la oposición de, al menos, dos visiones contrapuestas: la idea de una comunidad “auténtica” y armónica, de origen mítico, y la de una comunidad democrática pluralista⁴³ (contraste de especial significación en relación con la cuestión judía a la que después nos referiremos).

Así, la batalla principal en Weimar se mantuvo entre los esfuerzos en favor de la creación de una cultura y un orden democrático como medio de integración —no solo en sentido procedimental, parlamentario, sino también de bienestar social— de la sociedad que respetase la pluralidad, y los esfuerzos por suprimir la pluralidad alcanzando una unidad tan orgánica como autoritaria⁴⁴. En esa oposición, un determinado *imaginario colectivo*, aparece como el principal mecanismo de ruptura que se construye a través de dos medios fundamentales con fuertes interacciones en la época de Weimar: la historiografía y el moderno uso de los nuevos medios de comunicación de masas. Del segundo nos referiremos al hablar de la dinámica de espectacularización y más en detenimiento al profundizar en los siguientes capítulos en la obra de Benjamin. Centrémonos ahora en el

y resultan casi indistinguibles, una sensación que resultaba enormemente atractiva a las almas poéticas de Weimar”. Buenos ejemplos de esto los encontramos en *Berlin Alexanderplatz* (Doblin, 1929/Fassbinder, 1980).

⁴² Se refiere Gay a esto como “Alemania apolítica”, en línea con las *Consideraciones de un apolítico* de Mann (un *Vernunftrepublikaner*), algo que por cierto se nota también en Zweig en algunos casos, aunque quizás más como una especie de inercia instintiva (frente a un Heinrich Mann, por ejemplo).

⁴³ No por azar, la Ley Fundamental de Bonn y la, parcialmente inspirada en ella, Constitución española, establecen un principio doble de negación mítica y esencialista que encuentra sus raíces en esta oposición: (1) la consideración constitutiva de que no hay más Estado que el que la Constitución establece (Häberle, 2009: 418); y (2) la mitigación del historicismo (Tomás y Valiente, 1988), es decir, del antagonismo basado en la comunidad remota. O, expresado en otros términos, el principio de desdramatización y desmitificación de las identidades colectivas en tanto que elementos preconstitucionales.

⁴⁴ He aquí, por cierto, la imbricación entre fragmentación y antagonismo como dos primeras dinámicas.

primero, la historiografía, que se convierte en campo de batalla aunque de forma a menudo soterrada. Así, en un más amplio contexto de falta de instituciones críticas, especialmente en la universidad, destaca la lucha simbólica de Weimar contra un pasado mítico, en la que la historia y los historiadores herederos de Ranke —un pionero casi tan mítico como ese pasado (Gay, 1970: 59), tienen mucho que decir. Y dice Gay que

En la batalla de los símbolos históricos los republicanos estaban en desventaja desde el principio: en comparación con Bismarck y otros líderes carismáticos, a la vez superhumanos y pintorescos, los modelos⁴⁵ disponibles para Weimar eran pálidos y poco inspiradores: el Goethe del moderno Weimar era un benigno e inocuo cosmopolita, lleno de memorables observaciones sobre la *Humanität*, a quien todo el mundo citaba pero a quien nadie seguía (...). Y los revolucionarios que se supone que inspirarían a los republicanos eran los de 1848, con su bandera negra-roja-dorada, sus bien intencionados discursos y su decisivo fracaso. Significativamente, Heinrich Heine, quizás el menos ambiguo y más vital antecesor del espíritu de Weimar, no había encontrado un memorial adecuado incluso al final de la República; durante setenta años, las propuestas para erigir una estatua habían encontrado (...) exitosa obstrucción. (Gay, 1970: 88)

Y sigue Gay, apuntando la primacía de esta visión dominante, entre lo mítico y lo *apolítico*, también en las universidades,

En las manos de los historiadores alemanes del Imperio tardío y la joven República, la autonomía de la historia se tornó en aislamiento. La segregación de la historia de la ética condujo a la mayoría de los historiadores alemanes hacia una aceptación pasiva de las cosas tal y como eran, y la segregación de la historia de otras disciplinas⁴⁶ les alejó completamente de las ciencias sociales.⁴⁷
(Gay 1970: 89-90)

Y añade Gay que tanto Weimar como su némesis nacieron antes de la República. Se traficó con la nostalgia, las heroicidades de guerra y la “acepción acrítica (de hecho, abierta defensa) de distorsiones apologéticas y puras mentiras como la infame leyenda de la puñalada por la espalda” (Gay, 1970: 92).

Aún hay algo más importante, si cabe. Sostiene Gay (1970: 92) que el anhelo de totalidad que provoca la reacción “nace de un gran miedo, el miedo⁴⁸ a la modernidad (Troeltsch habla de

⁴⁵ Al respecto, Safranski (2009) se refiere a Novalis desde una visión posible del Romanticismo humanista a la que también se refiere Thomas Mann en su apoyo a la República de Weimar (en 1922).

⁴⁶ Friedrich Nietzsche plantea una queja similar en *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Segunda consideración intempestiva*, Madrid, Tecnos, 2018.

⁴⁷ Luego veremos la importancia de esto en relación con el propio Benjamin al hablar de la literatura como *organon* de la historia. Más allá de Benjamin, destacan los esfuerzos críticos y el propio nombre del IFS (Instituto de Investigaciones Sociales, en español) del que surge la Escuela de Frankfurt. En todo caso, más allá de su mayor o menor entusiasmo con Weimar y con el Parlamentarismo de la época, Benjamin se sitúa siempre del lado de la crítica.

⁴⁸ Sobre el miedo y el aislamiento véase María Zambrano (1945), *La agonía de Europa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana

conglomerado de ‘misticismo y brutalidad’). Frente a esta “gran regresión”, la conciencia de los problemas de la modernidad fue, como veremos en el segundo capítulo, la problemática principal de Benjamin y también de muchos otros que desde las artes o el pensamiento elaboraron respuestas dirigidas a entender críticamente y canalizar. Es precisamente en este contexto en el que la obra de Benjamin cobra especial sentido y relevancia. En oposición a este tipo de historiografía dominante se construye la historiografía crítica de Benjamin y su propio concepto de temporalidad, extraído de sus reflexiones sobre el Barroco como crisis epocal de la que sacar algunas pautas de comprensión de la modernidad de su momento que constituyen el núcleo de este trabajo y a lo que nos referiremos con detenimiento en el capítulo tercero.

Violencia

Vinculada a las dos anteriores en Weimar puede observarse una tercera dinámica, la de la violencia, en la que intervienen muy diversos factores. La existencia de veteranos de guerra que no solo conservan fresca su experiencia directa con la violencia del frente, sino las propias armas; el sentimiento de humillación tras Versalles, transformado entre otras cosas en resentimiento y odio “vacante”; o la propia consistencia del ejército alemán. Perdedor de la guerra —en buena medida por constatados deméritos de sus propios dirigentes como Hindenburg y Ludendorff— y sujeto a fuertes limitaciones por Versalles, mantiene un tono militarista y una pretensión de reserva de las esencias ancestrales del alma alemana y de su propia importancia dentro del antiguo orden, además de fuertes lazos con grupos paramilitares de la derecha. Precisamente, destaca la generalización de grupos paramilitares (de todas las tendencias, si bien, con muy diferente uso de la violencia) en un contexto de movilización de masas que se manifiestan y desfilan en formación.

Pero más allá de estas fuentes, la violencia goza de prestigio entre sectores amplios. Un prestigio⁴⁹ que encuentra lugares comunes como la idea del hombre fuerte, en sentido político, pero también en aspectos cotidianos. Así destaca el rechazo de lo poco viril, especialmente de las mujeres —a pesar de sus avances emancipatorios o tal vez precisamente por ello—, y un culto a la agresividad, la juventud, el cuerpo y el ardor guerrero, todo ello suficientemente estetizado por la “derecha conservadora [que] siguió recurriendo a la heroica imaginería belicista” (Weitz, 2019: 372). Basten

⁴⁹ Este prestigio se extenderá, a la educación para la guerra y la manipulación de la juventud. Un buen ejemplo (en la ficción), ya en la época nazi, lo encontramos en *Juventud sin Dios* (Ödön von Horváth, 2019).

como ejemplo los conocidos cantos a la fuerza vital, la violencia, la guerra y la muerte de Jünger.

Toda esta cultura la recoge con claridad Weitz⁵⁰:

Los paramilitares alemanes no solo se dedicaban a reventar de forma violenta las huelgas y las manifestaciones que se producían en el país, sino que ampliaron su radio de acción a otros países de Europa oriental, plantando cara a los comunistas y lanzando ataques contra los judíos. La derecha alentaba una nueva forma de hacer política, que causaba furor entre las nuevas generaciones: un estilo que ensalzaba la guerra de trincheras, que trataba de revalorizar un sentimiento de solidaridad que nace entre hombres que luchan por una causa común, todo ello adobado por un temor y un odio profundo, de proporciones míticas, hacia las mujeres. Esa derecha no fue la única responsable del alumbramiento de una cultura de violencia. Muchos de los que apoyaban a la izquierda, eran también veteranos de guerra que admiraban el heroico ejemplo de la revolución bolchevique. También ellos idealizaban el combate entre hombres. (Weitz, 2019: 53)

Apuntamos, por último, que la violencia como dinámica no debe comprenderse como algo exclusivamente físico, sino precisamente y a partir de la estetización, como alta carga de violencia simbólica porosa a múltiples facetas de la vida social.

Esta dinámica violenta será amplificada por una cuarta dinámica a la que haremos referencia, la espectacularización.

Espectacularización

A partir del uso de las nuevas tecnologías en ámbitos tan diferentes como el transporte, la arquitectura, el comercio o la comunicación de masas (radio, cine, imagen fotográfica) puede percibirse una dinámica de espectacularización que, aunque no sea exclusiva⁵¹ de Weimar, sí es especialmente característica.

En palabras de Joseph Roth en *Radiophon* (Weitz, 2019: 290) “los nuevos medios eran especialmente idóneos para transmitir emociones exageradas y rápidas, e ideas irreflexivas”. Se

⁵⁰ En un fragmento similar se refiere Stefan Zweig a su primer encuentro con el fenómeno. Al poco de concluir la guerra se aventura en Italia y se encuentra en Venecia con “un grupo de jóvenes en perfecta formación” que cantaban la *Giovinezza* mussoliniana (también menciona la proliferación de grupúsculos por toda Europa) “disolviendo” a palos a un pequeño grupo de obreros desprevenidos y concentrados en la Plaza de San Marcos con motivo de una huelga general (Zweig, 2001: 387).

Igual que el racismo viajó de Alemania a Italia más o menos tardíamente, las organizaciones paramilitares fascistas ejercieron notable influencia en Alemania. Recordemos que los Fasci italiani di Combattimento, convertidos en 1921 en el futuro partido fascista italiano, se crearon en 1919 poco antes de la aprobación de las bases políticas del fascismo italiano (San Sepolcro, como “tercera vía”, entre el conservadurismo del orden burgués y la izquierda).

⁵¹ En general las dinámicas aquí contempladas podría predicarse de otras sociedades de la época (o incluso de otros momentos); la singularidad es su extensión y profundidad.

trataba de mover los ánimos a través de distintos resortes. Desde la utilización de nuevos medios de transporte en exhibiciones públicas (dirigibles, acrobacias aéreas, llegadas de aeroplanos, divisiones motorizadas, etc.), hasta los discursos plagados de altavoces de los líderes políticos, o los desfiles y paradas de aire militar. Por no hablar de la cartelera electoral o, en otro ámbito, la publicidad comercial, destinada a aumentar el consumo, no ya a informar de las características de los productos. La extensión del neón y los anuncios de enormes dimensiones (Weitz, 2019: 62-63) o la proliferación de los escaparates insertos en los nuevos edificios en los que el cristal (lo visual) cobraba protagonismo, compusieron un conjunto destinado a exacerbar los estímulos, a influir, con distinta intensidad y objetivo en los ánimos de la población. La espectacularización a través de todas estas nuevas posibilidades técnicas y sus usos afecta a la percepción del mundo desfigurando y amplificando no solo las sensaciones físicas, sino las psicológicas, en particular el miedo. La radio y el cine fundamentalmente, pero también las revistas ilustradas⁵² con fotografías (con fines comerciales o políticos) aparecieron como potentes instrumentos para “educar o soliviantar”, como “medios adecuados para inculcar valores” (Weitz, 2019: 281).

Por su parte, las posiciones de pensadores y creadores reflejaban, más allá de su posicionamiento político, una idea hacia estos cambios tecnológicos que generaron a su vez cambios en la percepción que —como ocurriría después con la televisión y la expansión de determinados productos en la cultura de la sociedad de masas de la segunda posguerra, o como ocurre en la sociedad digital— dieron pie a su encuadre entre los apocalípticos o los integrados, según la conocida división de Eco, o entre quienes, como Benjamin o Krakauer, admitían que las nuevas condiciones eran las de un contexto, es decir, más que posicionarse ambiguamente lo hacían en favor de formas de embridar conforme a valores los nuevos medios de ese nuevo contexto.

Lejos de los usos y costumbres del viejo parlamentarismo austriaco o guillermino, cuyas descripciones pueden encontrarse en Zweig o Roth, la nueva derecha comprendió la importancia de la modernización de los resortes comunicacionales para alcanzar sus propósitos y encontrar la empatía de amplias capas populares. Weitz recoge un ejemplo —que merece la pena reproducir en toda su extensión— de lo que venimos llamando dinámica de espectacularización como elemento principal de la nueva política de movilización de masas,

Quando se celebraban mítines importantes los nazis de la localidad [de Thalburg] en cuestión procuraban que participasen dirigentes conocidos del partido o militares de alto rango, que

⁵² A las que nos referiremos en la tercera parte en relación con su inserción en *Campo Francés* de Max Aub.

anhelaban prestar su nombre a la causa. El acontecimiento más importante fue la visita de Hitler. Los nazis de la agrupación local pasaron semanas preparándola, inundaron la ciudad de carteles y recibieron ayuda de los nazis de poblaciones próximas. Todo estaba dispuesto con precisión milimétrica: la ruta que debía seguir la comitiva motorizada, las tropas de asalto que montarían guardia y la tribuna de oradores, todos actuando como teloneros del discurso que pronunciaría Hitler. Un espectáculo que llamaba poderosamente la atención de muchos alemanes: la marea de esvásticas ondeando al viento, los apretujones de los asistentes, los asientos reservados para los veteranos de guerra y para aquellos nazis que, supuestamente, habían resultado heridos en enfrentamientos con comunistas y socialistas, la imagen del descenso del aeroplano en que viajaba Hitler hasta posarse en un campo cercano, en entusiasmo y el frenesí de la multitud cuando se ponía en pie para hablar.

En esta clase de actos, los nazis no solo parecían jóvenes, sino perfectamente adaptados a los tiempos modernos⁵³ y a las tecnologías más punteras. Hitler fue el primer político alemán que recurrió al avión para sus desplazamientos durante las campañas electorales. En los mítines multitudinarios los simpatizantes instalaban micrófonos y altavoces. Más tarde Hitler recurriría a la radio y Goebbels al cine. Gracias a la transmisión y amplificación del sonido, al automóvil y al aeroplano —los más modernos medios de transporte que ofrecía la tecnología de la década de 1920—, los nazis mantuvieron una presencia activa y constante en la esfera pública. (Weitz, 2019: 401)

A algunas de estas novedades en la estimulación del ánimo colectivo de las masas y sus efectos también se referirá Benjamin en algunos ensayos de los años 30. Así, lo vemos, por ejemplo, en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, uno de sus escritos más explícitamente políticos, a la vez que dotado de gran profundidad de comprensión estética, cuando como antes veíamos designa a Pirandello (Benjamin, 2010b: 31) como el primero en comprender que la relación que en el cine (y en lo audiovisual en general) existe entre público y actores, e incluso la naturaleza y efectos de la función actoral, es muy diferente de la del teatro. La descripción benjaminiana resulta de sumo interés,

Los cambios en el modo de exposición causados por la técnica de reproducción se observan también en política. La crisis actual de las democracias burguesas implica una crisis en las condiciones en las que se exhiben los gobernantes. Las democracias los presentan directamente y en persona ante los representantes. ¡Su público es el parlamento! Con las innovaciones de los aparatos de captación que permiten al orador ser oído por una ilimitada multitud de personas durante su discurso y ser visto, poco después, por otra multitud ilimitada, la exhibición del político ante estos aparatos pasa a ocupar un primer plano. Esta nueva técnica vacía los parlamentos y los teatros. La radio y el cine no solo cambian la función del actor profesional, sino, exactamente del mismo modo, la de quien, como el gobernante, se expone ante ellos. Más allá de la distinta naturaleza de sus respectivas funciones, actor y político pasan por una misma transformación. Se trata de controlar y de realizar determinada representación según sean las

⁵³ En esta idea hay que abundar. A ella se refiere Gay cuando señala, frente a las imprecaciones de juventud nazi (“la República nació mayor”) algo esencial: “Los nazis no eran simplemente reaccionarios; algunas de sus nociones, si bien nihilistas o totalitarias, fueron repudiar tanto el autoritarismo tradicional del Imperio muerto como el racionalismo democrático moderno de la moribunda República.” (...) En el fondo, se trataba de “la vieja máquina burocrática industrial-militar disfrazada en formas nuevas”. (Gay, 1970: 139)

condiciones sociales. Se produce así una nueva selección, una selección ante la cámara o el micrófono, de la que salen triunfantes la estrella [de cine] y el dictador. (Benjamin, 2010b: 35)

Más allá de esta dinámica de espectacularización y energía sensorial generada por los nuevos medios de comunicación de masas, pero también a través de nuevas perspectivas espaciales y temporales que medios de transporte o posibilidades de vida -edificios, torres de telecomunicaciones, etc.- permitían, en Weimar se agudizó el cambio de percepción que venía produciéndose desde hacía algún tiempo en todo el mundo moderno y al que nos referiremos en el segundo capítulo.

Excepcionalidad

Por último, nos referiremos brevemente a la excepcionalidad, como dinámica que se puede predicar del conjunto de la vida social en Weimar como antónimo de normalidad, como ausencia y anhelo⁵⁴ de normalidad. En dos ámbitos relacionados esa excepcionalidad es especialmente visible: el económico y el legislativo.

En el plano económico la excepcionalidad viene marcada por una reiteración de circunstancias de severidad material originadas por la guerra en un primer momento (además de por las condiciones de la paz), por la inflación e hiperinflación en un segundo (1923)⁵⁵, y finalmente por la depresión, como consecuencia económica de la crisis del 29, originada en el sistema financiero de EE.UU. pero cuyo contagio fue rápido y profundo. El desempleo a lo largo de todo el período, especialmente en los primeros años y después de 1929, y las consecuencias sociales de la estabilización fiscal —a partir de 1924 y como política frente a la depresión a principios de los años 30—, cuyo resultado fue el de desandar el camino de política social emprendido en los primeros años, completan la fotografía. Será en buena medida, aunque no solo, esta situación de excepcionalidad económica la que lleve a la excepcionalidad constitucional y legislativa, el constante uso de la figura de los poderes excepcionales, del gobierno por decreto.

Este segundo aspecto de la excepcionalidad, legislativa constitucional, trae causa como decimos de la excepcionalidad económica, pero no solo. El artículo 48 de la Constitución de Weimar

⁵⁴ Parece que cuando la excepcionalidad se torna recurrente la normalidad tiende a volverse angustiosa.

⁵⁵ Sobre la situación de la familia de Benjamin puede verse S. Jeffries (2016), *Gran Hotel Abismo. Biografía coral de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Turner.

establecía de manera poco precisa la posibilidad de que en caso de alteración grave o peligro la seguridad o el orden público el Presidente estableciese las medidas necesarias para el restablecimiento de la situación (incluyendo la posibilidad de uso de las fuerzas armadas y de suspensión total o parcial de ciertos derechos fundamentales). El artículo fue esgrimido solicitando poderes excepcionales para gobernar por decreto en varios momentos de excepcionalidad económica (especialmente entre 1923 y 1924 y a partir de 1930), así como en numerosas ocasiones para aprobar gubernamentalmente cuestiones muy diferentes. En total, más de 250 según Agamben (2010: 28). Es verdad que el Parlamento podía rechazar su empleo, pero también que su uso con carácter permanente resultaba constitucionalmente irregular. A partir de 1930 su invocación por Brüning supuso un continuado ejercicio del gobierno a través de los poderes sustentado en el artículo 48, hasta el punto de que algunos autores hablan ya entonces del fin de la República de Weimar⁵⁶.

A medida que la dictadura presidencial se fue afianzando, dejó de ser un recurso para dar paso a un esfuerzo más consciente de liquidar la República desde dentro y hacer caso omiso a las limitaciones impuestas por Versalles con tal de que Alemania recuperase el puesto que le correspondía en el concierto de las grandes potencias. Las ideas de Brüning se decantaban por un sistema autoritario, quizá una dictadura de corte religioso y militar que pusiese en marcha una política contraria a los intereses de los trabajadores, antidemocrática y, en cierto modo, antisemita. Oficialmente, seguía existiendo la República de Weimar, pero vacía de contenido (Weitz, 2019: 148).

Recordemos que fue precisamente la invocación de este artículo uno de los medios que sirvió a Hitler para ir ascendiendo hasta alcanzar su poder dictatorial en 1933 y desde luego es un síntoma de la debilidad republicana el hecho de que el artículo constitucional directamente invocado más veces fuera precisamente el de los poderes excepcionales. En palabras de Agamben,

El estado de excepción en que Alemania llegó a encontrarse bajo la presidencia de Hindenburg fue justificado constitucionalmente por Schmitt⁵⁷ mediante la idea de que el presidente actuaba como

⁵⁶ Roth (2006) la sitúa, espiritualmente, mucho antes, en la muerte de Ebert en 1925.

⁵⁷ Cobra aquí importancia la imaginación jurídica, que al menos desde el Derecho Romano ha construido ficciones para poder embridar estas y otras situaciones excepcionales, aun como suspensión del derecho motivada por la necesidad de este de extenderse a los últimos intersticios de la realidad. Así, durante la República de Weimar, la figura del Estado de excepción adquirirá profundidad teórica a través de la obra de Carl Schmitt, jurista de referencia del nazismo, y lo hará como suspensión del derecho necesaria para su protección, como espacio de indeterminación fronteriza, tierra de nadie, entre la norma y su ausencia. Pero, nos dice Schmitt, no es cierto que ese espacio no sea de nadie, porque más allá de la norma —como creación que emana de la voluntad general representada en el Parlamento— queda la decisión. La teoría schmittiana del Estado de Excepción da cabida de esta forma, a través de la decisión (sobre la violencia), a la posibilidad de atribuir plenos poderes al soberano, al líder.

Recordamos que tras la llegada de Hitler al poder exige plenos poderes que en principio no se le otorgan. Finalmente, el 28 de febrero de 1933 tras el incendio del Reichstag declarará el Estado de emergencia, aprobando el Decreto para la protección del pueblo y el Estado, que suspende los derechos fundamentales; poco después disolverá el Parlamento y, finalmente, el 21 de marzo el poder total será asumido por el ejecutivo. Comienzan 12 años de suspensión del derecho, ya que como señala Agamben “todo el Tercer Reich puede ser considerado desde el punto

“guardián de la constitución” (Schmitt, 1931); pero el fin de la República de Weimar muestra con claridad, al contrario, que una “democracia protegida” [permanentemente, añadiríamos] no es una democracia y que el paradigma de la dictadura constitucional⁵⁸ funciona más bien como una fase de transición que conduce fatalmente a la instauración de un régimen totalitario. (Agamben, 2010: 29)

Veremos después —al comentar las alusiones a Schmitt, el soberano y el estado de excepción que Benjamin recoge en el libro sobre el *Trauerspiel*— que esta, como las demás dinámicas de Weimar, no solamente adquiere relevancia jurídico política, sino también tendrá consecuencias estéticas, dentro de esa inexorable conexión de la que hablábamos al comenzar.

Veamos brevemente, como segunda cuestión, algunos aspectos sobre la evolución de las artes y las letras.

1.1.2 La expresión artística

De una forma u otra estas dinámicas afectaron a todos los segmentos y actividades sociales, también a la cultura, a la expresión a través de los distintos lenguajes artísticos. Desde luego, para las artes resultará fundamental la liberación de la energía creativa que las bases democráticas de la nueva República y el impulso revolucionario del nuevo tiempo en sí facilitaron. Pero tratando de abarcar el conjunto del período, tal vez pueda hablarse de una dinámica más concreta, que en buena medida es síntesis de las anteriores en el terreno específico de las artes y las letras y que podríamos subsumir en un triple sentido de la ilusión que en Weimar se agudiza sensiblemente:

de vista jurídico un Estado de excepción” (en realidad durante el régimen nazi más que un nuevo derecho lo que se produjo es una suspensión del de Weimar). Parte de ese derecho ejecutivo de excepción fueron las leyes raciales de Nuremberg aprobadas en 1935 (Ley para la protección de la sangre y el honor alemanes y Ley de ciudadanía del Reich). Parecida situación dio lugar a las llamadas leyes raciales italianas (1938).

⁵⁸ Esta es cuestión que Benjamin trata, además de en el *Trauerspiel*, de en su *Crítica sobre la violencia*. La figura ha quedado normalizada en la doctrina si bien con ciertos límites que eviten un uso desviado (así fue invocada en Chile en 1973). Por ejemplo, se encuentra constitucionalmente recogida en la Constitución francesa (téngase en cuenta que Francia carece de TC). Igualmente, parte de la doctrina considera que ese fue, de facto, ya que no hay reconocimiento constitucional de tal figura en España, el papel del jefe del Estado en el golpe del 23-F. En conexión con ello, el debate entre Schmitt y Kelsen sobre el soberano y el guardián de la constitución, papel que el primero atribuye al Presidente (a quien decide) y el segundo al Tribunal Constitucional.

Dicho todo esto, convendría introducir un par de matices en la cita de Agamben. En primer lugar, el problema constitucional del Estado de excepción es doble: su declaración y su mantenimiento (o su declaración reiterada). Si la primera decisión es grave, es la segunda la que puede convertirlo en paradigma (véase por ejemplo la regulación constitucional española, que lo limita). En segundo lugar, su extensión temporal como paradigma pone en cuestión el sistema democrático, pero no lleva, a nuestro juicio y según las conocidas formulaciones de J.J. Linz, necesariamente a un estado totalitario, aunque así ocurriese en Alemania (y aunque pueda marcar una peligrosa tendencia en esa dirección).

(1) Ilusión como entusiasmo y expectativa; (2) ilusión como juego⁵⁹ (serio) en el que se participa conscientemente, a través de un pacto y de unas reglas (Bourdieu, 2011), que es a su vez un mecanismo de comprensión del mundo; e (3) ilusión como peculiar régimen escópico, como espejismo (estado de percepción).

Primero entonces *Ilusión* (1) como entusiasmo o euforia inicial repleta de expectativas de libertad que dio lugar a un clima especialmente propicio para la creación en todos los ámbitos, literarios, escénicos, plásticos y desde luego en el de las florecientes artes visuales. Como recoge Weitz,

Los artistas y los escritores se sumaron al movimiento [reivindicativo de distintos colectivos que tuvo lugar entre 1918 y 1919] con entusiasmo. La eliminación de la censura⁶⁰ y el alboroto general les daban alas. Fundaron colectivos, organizaron comités y publicaron manifiestos en los que se exigía acabar con todo lo antiguo y superfluo. Incluso llegaron a pensar que eran la vanguardia de la revolución, los catalizadores de las masas. Ciertamente, disfrutaron en esa época de una libertad sin límite para plasmar...desde los diseños (arquitectónicos) de Bruno Taut hasta el teatro expresionista de Franz Wedekind y Ernst Toller (...) Estas tendencias artísticas habían aparecido antes de la guerra, pero la revolución amplió hasta límites insospechados sus posibilidades y abrió las puertas a nuevas manifestaciones culturales. (Weitz, 2019: 37)

Pero *ilusión* (2), más profundamente, como juego, como mecanismo de comprensión del mundo propio de la relación figural⁶¹ en la que se funda el lenguaje y, en particular, los lenguajes artísticos. En tanto que su propio funcionamiento se basa en un mecanismo de inversión de la realidad dirigida a “desvelar velando” (Bourdieu, 2011), podría decirse que las artes suelen asumir con eficacia los momentos de inversión del orden, de cuestionamiento de la autoridad, especialmente cuando esta es autoritaria. En Weimar, la agudización de la ilusión como juego o suspensión carnalesca del orden (Bajtín, 1987) que a través de la ilusión crea conciencia de su carácter histórico, no natural, se percibe especialmente en algunas manifestaciones artísticas en auge, como el cabaret⁶² (y otros espectáculos ilusorios). Así, no extrañan las alusiones en la prensa conservadora, donde las alarmas por la insubordinación y el desprestigio de la autoridad tras la guerra se disparaban en medios como el *Münchener Neuesten Nachrichten* que “se hacía eco de la ‘pandemia que se extendía en forma de baile’, mientras otros periódicos reseñaban el permanente

⁵⁹ Nótese la ascendencia de Schiller.

⁶⁰ Téngase en cuenta la aprobación por el Reichstag en diciembre de 1926 de la ley contra la “inmundicia y la basura” que trataba de proteger a la juventud de la “sobreexcitación de la imaginación” y que Thomas Mann criticó como “ataque contra la libertad y la inteligencia” (Weitz, 2019: 129-130).

⁶¹ Véase H. White (2012), *La ficción de la narrativa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

⁶² Un ejemplo reseñable en la ficción es la novela *Adios a Berlín*, de Christopher Isherwood y su adaptación cinematográfica *Cabaret*. Véanse las imágenes más abajo.

ambiente de carnaval que imperaba en la ciudad” (Weitz, 2019: 40)⁶³. No extrañará tampoco que, años después, uno de los representantes más celebrados de Weimar en el exilio, H. Marcuse, acuda a las *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* de Schiller para situar la plenitud humana, su libertad, en la creatividad y el juego (como unidad orgánica y frente a la supresión de la libertad; después de embridar la tecnología⁶⁴), llevando así la cuestión a sus últimas consecuencias.

Un último sentido de la *ilusión* (3) que apuntamos ahora como dinámica que sintetiza bien la expresión artística en Weimar (y el propio período en lo económico y lo político): su dimensión especular. Aunque quizás, más que como espejo en el que se refleja la vida de Weimar, funcione como espejismo, como ilusión óptica (distorsión). Así que, ilusión, por último, en el sentido de espejismo, estado de la percepción de la realidad al que no es en absoluto ajeno el régimen escópico de Weimar, muy condicionado por las nuevas tecnologías y medios de comunicación de masas, especialmente los audiovisuales (la fotografía, el cine, la radio), por las nuevas perspectivas (desde alturas no humanas, como el avión o los rascacielos) y sobre todo por sus usos e influencias en el arte (el fotomontaje, pero también la *nueva objetividad*), la publicidad y la propaganda política. Unas tecnologías y usos que determinan el cambio de la percepción al que nos hemos referido antes y desarrollaremos en el segundo capítulo al hablar de la problemática central de la modernidad ante la que reacciona Benjamin.⁶⁵



⁶³ Ilusión en tanto que en el fondo el carnaval es un tiempo de suspensión (e inversión) del orden establecido sí, uno de cuyos valores, tal vez el principal, es que facilita la comprensión de ese orden (el *efecto illusio* provoca el efecto distanciamiento), de su existencia, de su carácter de contingencia histórica (no de orden natural de las cosas) y, dando un paso más lejos, de las posibilidades de transformación.

⁶⁴ Es importante aquí la coincidencia entre Benjamin y Marcuse en cuanto a posibilidades de emancipación asumiendo la nueva realidad tecnológica, pero embridándola.

⁶⁵ Fig. 2 Fotogramas de *Cabaret*, Bob Fosse (1972); Fig. 3 Fotograma de *El Gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene (1920); Fig. 4 *La gran ciudad*, Otto Dix (1928), Museo de Arte de Stuttgart.



Teniendo en cuenta esta dinámica polivalente de (agudización de la) ilusión en la expresión artística del período puede trazarse un paralelismo general entre la cultura y la evolución de la República de Weimar que Gay expone tomando como ejemplo el desarrollo de la Bauhaus como movimiento que aspira a la superación del aislamiento del hombre moderno —de esa conciencia de fragmentación de la que hablábamos más arriba— mediante la integración humanista de arte y vida,

Las tres vidas de la Bauhaus —audaces intentos en los comienzos, logros seguros en los años centrales y agitado pesimismo al final— son expresivos de los tres períodos de la propia República. El tiempo entre noviembre de 1918 y 1924, con la revolución, la guerra civil, la ocupación extranjera, los asesinatos políticos y la inflación desorbitada fue un tiempo de experimentación en las artes; el Expresionismo dominó la política tanto como las artes o la escena. Entre 1924 y 1929, cuando Alemania alcanzó la estabilización fiscal, la relajación de la violencia política, recuperó su prestigio exterior y la prosperidad se extendió, las artes se desplazaron hacia la Nueva Objetividad, los hechos reales, la sobriedad. Y entonces, entre 1929 y 1933, los años del desastroso aumento del desempleo, el gobierno por decreto, el declive de la clase media y el renacer de la violencia, la cultura se convirtió en el espejo de los acontecimientos, más que tratarlos críticamente; las industrias periodística y cinematográfica produjeron propaganda de derecha, los mejores arquitectos, novelistas o dramaturgos fueron sometidos o silenciados, y el país se inundó de la creciente tendencia Kitsch, que en buena parte estaba inspirada por la política. (Gay, 1970: 120)

Por último, parece importante distinguir entre la peculiaridad de la explosión creativa de la incipiente República y sus vicisitudes posteriores, y la reacción de las artes que viene produciéndose, al menos, desde el fin de siglo en el conjunto de la cultura europea y que en el caso de Alemania se plantea ya durante la era guillermina, como ocurre paradigmáticamente con el expresionismo, cuyo protagonismo en Weimar no debe hacernos olvidar su pleno desarrollo en la primera década del siglo.

Pero a todas estas cuestiones nos referiremos más en detalle en el capítulo siguiente en tanto que la evolución de las artes —ya desde el fin de siglo— y su relación con los cambios sociales y fundamentalmente con los cambios de la percepción propios de la sociedad de masas nos da la medida de la problemática ante la que reaccionará Benjamin. Veremos que acudirá al siglo XIX, al Romanticismo, a Baudelaire y mucho más atrás aún, al Barroco, para encontrar claves de comprensión crítica de un presente cuya tumultuosidad no puede entenderse solo como acumulación de acontecimientos, sino probablemente como momento de eclosión y conciencia de crisis existencial de grandes transformaciones de la modernidad capitalista que más allá de la fuerte influencia de la guerra y la revolución venían fraguándose desde mucho antes.

Para finalizar este breve recorrido por Weimar nos referiremos a la cuestión judía.

1.1.3 La cuestión judía (*la república de los judíos*)

Obviamente no podemos referirnos a esta cuestión más que con superficialidad, aunque parece importante traerla a estas primeras páginas de manera diferenciada⁶⁶. Y ello por dos motivos, en principio opuestos, pero profundamente imbricados en tanto que como señala Traverso (2005: 102) “la República de Weimar marcó una nueva etapa en la integración de los judíos en la sociedad alemana y, al mismo, tiempo, fue el escenario de una exacerbación extrema del antisemitismo”. Nos referiremos brevemente a estas dos cuestiones, esenciales para comprender la cultura de Weimar, y de cierto alcance en las páginas posteriores de este trabajo: (1) el antisemitismo forma parte esencial del entramado de fuerzas antiweimarianas, que dentro del *lenguaje común de la derecha* aluden habitualmente a la “república de los judíos” (*Judenrepublik*); (2) la evolución de la comunidad judía en la Alemania de Weimar viene marcada por el fortalecimiento

⁶⁶ Véase el artículo de Horkheimer “Los judíos y Europa” (1938), publicado en el mismo número que “Sobre algunos temas en Baudelaire” de Benjamin y el ensayo sobre Wagner de Adorno.

de la asimilación a un Estado de “ciudadanos”(Zentralverein)(Traverso, 2005: 103), y su identificación con lo que se ha venido llamando cultura de Weimar, que acabó en su conjunto, en el mejor de los casos, en el exilio como constatan autores como Gay (1970) o Palmier (2006b).

- (1) El primero es el verdadero carácter de argamasa o elemento de cierre que las ideas raciales y, en particular, el antisemitismo⁶⁷, tienen dentro de ese entramado, de esa mezcla de “misticismo y brutalidad” (Gay 1970: 92, citando a Troelsch) que caracteriza la amalgama intelectual de los antagonistas de Weimar⁶⁸ y que acabará cristalizando a partir de 1933. La cuestión puede desbrozarse a partir de tres⁶⁹ reflexiones⁷⁰:

(a) El anhelo de totalidad (*hunger of wholeness*, en la expresión de Gay) como reacción ante la conciencia de fragmentación y aislamiento de la experiencia moderna que en Weimar resulta especialmente angustioso a la que nos referíamos más arriba, encuentra una salida —desde luego, no la única— en la integración dentro de un movimiento político orgánico⁷¹, con la subsiguiente tendencia hacia la sustitución del ciudadano de un Estado democrático pluralista (con todas las imperfecciones que pudiera tener la República de Weimar), hacia donde, con todos los matices, se dirigía la tendencia asimilacionista de los judíos en Weimar, por la instauración de un demos monolítico⁷²;

⁶⁷ Arendt (2006) separa el odio a los judíos del antisemitismo.

⁶⁸ Aunque los judíos sean los destinatarios preferidos, las mujeres también se situarán en el punto de mira:

La mujer moderna estaba considerada como la personificación del espíritu de Weimar, y a nadie extrañará que los adversarios de la República mezclasen, en su propaganda, imágenes de mujeres modernas con las de judíos y bolcheviques. Las mujeres sexualmente liberadas, los hombres de negocios judíos y los revolucionarios comunistas, todos eran una y la misma cosa: la pesadilla de la derecha. (Weitz, 2019: 381)

⁶⁹ No se tratan las cuestiones relacionadas con el auge de teorías racistas.

⁷⁰ Sobre ellas sobrevuela la relación entre antisemitismo y totalitarismo que Arendt recoge (2006).

⁷¹ La descripción de Arendt —aunque no referida al NSDAP, sino a los primeros partidos antisemitas del ámbito germánico— no puede ser más esclarecedora: “Estos primeros partidos antisemitas, aun siendo pequeños, se distinguieron inmediatamente de los demás partidos. Formularon la reivindicación original de que no eran un partido entre los demás partidos, sino un partido ‘por encima de todos los partidos’. En la Nación-Estado de clases y partidos, sólo el Estado y el Gobierno habían afirmado hallarse por encima de todos los partidos y clases y representar a la nación en su totalidad. Los partidos eran reconocidos como grupos cuyos diputados representaban los intereses de quienes les habían votado. Aunque luchaban por el poder, se entendía implícitamente que correspondía al Gobierno establecer un equilibrio entre los intereses en conflicto y sus representantes. La reivindicación de los partidos antisemitas de hallarse «por encima de todos los partidos» anunciaba claramente su aspiración a convertirse en representantes de toda la nación, a conseguir el poder exclusivo, a tomar posesión de la maquinaria del Estado, a reemplazar al Estado. Como, por otra parte, continuaban estando organizados como partidos, resultaba también claro que deseaban el poder del Estado como un partido para que sus electores llegaran a dominar a la nación.” (Arendt, 2006: 108).

⁷² Sobre *nacionalismo* véase la obra de Máz Suárez, R., y Fusi, J.P. Téngase especialmente en cuenta, sobre el *demos*, el trabajo de Rodríguez Abascal, L., *Las fronteras del nacionalismo*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y

(b) La necesidad de búsqueda e invención⁷³ de un otro con un “carácter aparte” que irrumpa como antagonista realzando los rasgos de identidad del movimiento y su propio carácter dinámico, siempre en guardia. Un otro que precisamente no cabe en ese espacio, en ese *demos* que exige ser monolítico, por no coincidir con las esencias; además, en la medida en que no existe un “afuera” (solo es posible su erradicación), mantiene la movilización permanente de los integrantes del movimiento (y de la totalidad social, en último lugar). Los judíos⁷⁴, aunque también los comunistas, socialistas, mujeres, etc., ocuparán ese puesto vacante. En este sentido hay que referirse al antisemitismo existente desde mucho antes de la llegada del nazismo (y de la República de Weimar) —incluyendo desde luego Austria, Francia y otros territorios— pero creciente tras Versalles (ya hemos hablado de la intoxicación de la “puñalada por la espalda”).

Hasta cierto punto, lo que pasó en Francia en las décadas de los 80 y los 90 sucedió treinta o cuarenta años más tarde en todas las Naciones-Estados de Europa. A pesar de las distancias cronológicas, las Repúblicas de Weimar y de Austria tenían históricamente mucho en común con la III República, y ciertas estructuras políticas y sociales de Alemania y Austria en las décadas de los 20 y los 30 parecían seguir casi conscientemente el modelo de la Francia *fin-de-siècle*. En cualquier caso, el antisemitismo del siglo XIX alcanzó su cota máxima en Francia, y

Constitucionales, 2000. Sobre *pluralismo* véase la obra de Juan Carlos Bayón, además de los trabajos más generales de I. Berlin y J. Rawls.

⁷³ Conviene incluir aquí una precisión. Arendt se refiere en términos críticos a la idea de que al judío le crea el no judío. En tanto que “pueblo aparte”, tal vez los judíos no fueron inventados por otros (Véase Shlomo Sand (2008), *La invención del pueblo judío*, Tres Cantos (Madrid), Ed. AKAL.), pero sí es obviamente una invención la caracterización y mitología (los sabios de Sión, etc.) antisemita.

⁷⁴ En todo caso deben traerse aquí —mediante dos amplias citas del capítulo sobre el antisemitismo de *Los orígenes del totalitarismo*—, las importantes y, sin duda, controvertidas reflexiones de Arendt sobre la conciencia del “carácter aparte” de los judíos:

El antisemitismo, una ideología secular decimonónica —cuyo nombre, aunque no su argumentación, era desconocido hasta la década de los años setenta de ese siglo— y el odio religioso hacia los judíos, inspirado por el antagonismo recíprocamente hostil de dos credos en pugna, es evidente que no son la misma cosa; e incluso cabe poner en tela de juicio el grado en que el primero deriva sus argumentos y su atractivo emocional del segundo. La noción de una ininterrumpida continuidad de persecuciones, expulsiones y matanzas desde el final del Imperio Romano hasta la Edad Media y la Edad Moderna para llegar hasta nuestros días, embellecida frecuentemente por la idea de que el antisemitismo moderno no es más que una versión secularizada de supersticiones populares medievales no es menos falaz (aunque, desde luego, menos dañina) que la correspondiente noción antisemita de una sociedad secreta judía que ha dominado, o aspira a dominar, al mundo desde la antigüedad. (Arendt 2006: 29-30)

Y más adelante, de manera tajante y polémica:

Fue entonces cuando los judíos, sin ninguna intervención exterior, empezaron a pensar ‘que la diferencia entre la judería y las naciones no era fundamentalmente de credo y de fe, sino de naturaleza interna’, y cuando la antigua dicotomía entre judíos y gentiles era ‘más probable que fuese racial en su origen que no que se tratara de una cuestión de disensión doctrinal’. Este cambio en la estimación del carácter aparte del pueblo judío, que entre los no judíos se hizo frecuente sólo mucho después, en la época de la Ilustración, es claramente la condición sine qua non para el nacimiento del antisemitismo, y resulta de alguna importancia señalar que se produjo primeramente en la interpretación que los judíos hicieron de sí mismos, aproximadamente en el tiempo en que la cristiandad europea se escindía en aquellos grupos étnicos que cuajaron políticamente en el sistema de las modernas Naciones-Estados. (Arendt 2006: 30)

fue derrotado porque siguió siendo una cuestión de política interior sin contacto con tendencias imperialistas, que allí no existían. Las características principales de este tipo de antisemitismo reaparecieron en Alemania y en Austria tras la primera guerra mundial, y su efecto social sobre las respectivas juderías fue casi el mismo, aunque menos agudo, menos extremado y más alterado por otras influencias (Arendt, 2006: 61).

Y cabe resaltar que la representación del otro jugó un papel -como siempre, Said- en tanto que era necesario su invención,

Descubrimos que los judíos eran representados siempre como una organización comercial internacional, como un complejo familiar mundial con intereses idénticos en todas partes, como una secreta fuerza tras el trono que degradaba a todos los Gobiernos visibles a la condición de mera fachada o a la de marionetas manipuladas fuera de la vista del público. A causa de sus íntimas relaciones con la fuente del poder estatal, los judíos fueron invariablemente identificados con el poder, y a causa de su distanciamiento de la sociedad y de su concentración en el cerrado círculo familiar, fueron invariablemente considerados sospechosos de conspirar para la destrucción de todas las estructuras sociales. (Arendt, 2006: 46).

Michael Bienert refleja con contundente claridad un ejemplo acabado de estas dos primeras cuestiones a las que nos acabamos de referir —ya más allá de la República de Weimar, en los comienzos del nazismo, mayo de 1933— al recoger la denuncia de Roth sobre el papel de Benn en la homogeneización de la Academia de Literatura de Berlín:

La disposición y arquitectura de la actual Bebelplatz ilustran la historia de una utopía fracasada cuya intención era reconciliar el espíritu con el poder. Fue ante este escenario donde los nacionalsocialistas representaron el 10 de mayo de 1933 el acto principal de la *Brandnacht* [*noche de la quema de libros*] contra el espíritu “antialeman”. Entre otras cosas iba dirigido contra el “exacerbado intelectualismo judío”, contra “los fundamentos espirituales de la República de Noviembre”, contra el “periodismo extranjero de carácter democrático y judío” y —en palabras de Joseph Goebbels, el gran orador de la noche— contra “la lacra de esos literatos judíos del asfalto (...) [y contra la complicidad con este clima] Roth ajustó cuentas con Gottfried Benn, que en la *Gleichschaltung* [homogeneización] de la Academia de Berlín había desempeñado un papel ignominioso. (Roth, 2006: 281)

(c) Finalmente, como tercer aspecto de relevancia aparece la importancia de lo jurídico (o más precisamente de su suspensión) dentro de la estrategia de expulsión-aniquilación y en particular de las distintas vías de discriminación y, más severamente, de supresión de la existencia jurídica y, finalmente, física⁷⁵. Las leyes de Núremberg —o las leyes raciales

⁷⁵ Distintos términos de índole socio-jurídica aparecerán con relevancia y profusión: estatuto, parias, ciudadanía, pasaporte, europeos, campos, estado de excepción, soberano. Se entiende así que una de las dinámicas de la sociedad internacional de la segunda posguerra sea la de “humanización”, reconociendo al individuo su posición como sujeto de Derecho Internacional. Cerca encontramos también los primeros y controvertidos pasos de una pretensión de justicia universal que en sus términos más terrenales, de pretensión de restitución, también encuentra fundamento en la razón anamnética y, en último lugar, en el sufrimiento de las víctimas inocentes.

italianas y el internamiento en campos franceses, como veremos respectivamente con Bassani y Aub en la tercera parte— son ejemplo cualificados de esta importancia.

- (2) La segunda cuestión a la que es preciso referirse es la de la evolución de la posición de los judíos en la sociedad alemana, y en particular su “integración” en la democrática nación de Weimar. Trataremos, a su vez, dos aspectos.

En primer lugar (a), será preciso aquí tener en cuenta la compleja dialéctica entre *asimilación*⁷⁶ (y en Weimar ciudadanía) y preservación de una identidad diferenciada, algo que se aprecia muy especialmente entre judíos orientales y occidentales (Roth, Scholem), pero que veremos también en Bassani en la tercera parte. Como superación a la asimilación y el gueto, el carácter ortodoxo, puede apreciarse lo que muchos autores han definido como un “*renacimiento* de la cultura judía en Weimar” (el término *renacimiento* es de Buber), para referirse a los judíos *postasimilados*:

Those Jews who rejected both the view that Judaism could be defined in purely religious terms and the view that Jews should assimilate completely into German society were thus confronted with ten central problem of Jewish existence in modern secular society: How to create a new form of Judaism, and what content to give it? (...) The Jews of modern Germany serve as an example par excellence of a minority population inventing or reinterpreting its tradition. (Brenner, 1996: 4)⁷⁷

Un segundo aspecto (b) relevante, directamente vinculado con los anteriores, es la del surgimiento a principios de siglo de la alternativa más clara a la integración, el *proyecto sionista* como doctrina que, desarrollada por Thomas Herzl (*El estado judío*), se basa en el ineludible desamparo de la diáspora para afirmar la necesidad de un Estado judío. Se pondrá con ello en cuestión el carácter supranacional de europeos sin Estado (de “primeros europeos”, Oz: 2016), rasgo que, más allá de sus teorías raciales, debía resultar sin duda perturbador para el nacional-socialismo en tanto que la diáspora funciona como némesis de la esencia de la nación y el terruño.

Sobre el concepto de paria aplicado al pueblo judío, véase H. Arendt, por ejemplo, (2000) *Rahel Varnhagen. Vida de una mujer judía, Barcelona, Lumen*. Por otro lado, Arendt (2006) se refiere en relación con el totalitarismo nazi a un triple proceso de destrucción de la persona jurídica, la persona moral y la propia dignidad humana.

⁷⁶ También en relación con la insuficiente “defensa” de los judíos entregados confiadamente a la práctica de una alemanidad de la que serían desprovistos.

⁷⁷ Véase M. Brenner (1996), *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven-London, Yale University Press, y, más ampliamente, S. Sand (2008), *op. cit.*

La incisiva pluma de Joseph Roth presenta esta polémica cuestión en varios textos y artículos, como *Muro de las lamentaciones*, escrito en 1929 tras un violento alzamiento de los árabes palestinos contra los colonos judíos establecidos en Palestina:

[Los judíos] no constituyen ninguna nación, son una supranación, acaso la forma anticipada, futura, de toda nación. Hace ya tiempo que abandonaron las formas más burdas de nacionalidad: el Estado, las guerras, las conquistas, las derrotas. (...) Ya han pasado por los estadios primitivos de la 'historia nacional'. (Roth, 2006: 39)

o algo más adelante,

Habría que entender de una vez que el sionismo no puede ser más que un amargo experimento (...) que los jóvenes judíos que hoy regresan a casa tomaran conciencia de que no son descendientes de los macabeos sino de los profetas y los sacerdotes. (Roth, 2006: 40-41).

Después volveremos sobre esta cuestión al tratar las complejas relaciones entre Scholem y Benjamin, distanciados ambos sobre este punto.

Más allá de su relevancia para la comprensión del contexto de la República de Weimar, –y más allá también de la propia influencia del judaísmo sobre Benjamin, en la que a continuación nos detendremos, esta cuestión transversal de la cultura contemporánea afectará a todo nuestro trabajo.

1.2 Influencias: judaísmo, marxismo, Romanticismo

En palabras de Palmier que resumen bien lo que hasta ahora hemos planteado, “Benjamin no es un ser sin raíces, un meteoro que atraviesa el cielo de una época” y la evolución de su obra “no puede comprenderse sin el horizonte de la República de Weimar, su lenta agonía” (Palmier, 2010: 11)⁷⁸, así que, una vez esbozado el contexto weimariano y antes de sumergirnos en distintos aspectos de su obra, es preciso avanzar un poco más por la senda de acceso, recogiendo sus influencias intelectuales y cartografiando, aunque sea a pequeña escala, su obra, sin descuidar la muy diferente recepción que a lo largo de las décadas ha tenido. Solo después podremos dedicarnos con cierta tranquilidad a profundizar en nuestro objeto de estudio principal: extraer, desplegar y aplicar una poética inspirada en Benjamin.

Se entenderá que, ante aquel efervescente contexto, recorrer con detalle las influencias y vínculos intelectuales de ida y vuelta que pueden encontrarse en el pensamiento de Walter Benjamin es

⁷⁸ Las citas de Palmier (2006) provienen de la traducción libre del francés original.

tarea que trasciende ampliamente estas páginas. Sin embargo, el acercamiento a algunas claves de la obra de Benjamin y el afán de evitar malentendidos, hace necesario tener presente una pequeña genealogía de influencias o al menos de parentescos conocidos. En ella están presentes los nombres de algunos coetáneos como Lukács, Adorno, Brecht, Scholem o Rosenzweig, y de otras figuras anteriores como Kant⁷⁹ o Heine, dentro de una obra benjaminiana que transcurre por la periferia de la filosofía clásica⁸⁰ (Palmier, 2010: 40). A riesgo de resultar simplificadores, nos referiremos a tres grandes influencias o ascendentes en Benjamin: (1) el judaísmo, especialmente a través de Scholem y Rosenzweig; (2) Lukács y el marxismo; y (3) el Romanticismo.

El armazón básico⁸¹ de la obra de Benjamin, marcado por las influencias que a continuación repasaremos, puede establecerse a partir de dos trabajos: la obra sobre el *Trauerspiel* (*El origen del drama barroco alemán*) y el proyecto del *Libro de los Pasajes* (en el que entre otros materiales deberían incluirse los ensayos sobre Baudelaire, *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, *Sobre algunos motivos en Baudelaire* y *Parque Central*). Este fragmento de una carta al director de la Biblioteca Nacional de Francia que recoge Maura es significativo para comprender los propósitos de Benjamin y la importancia de estas dos grandes obras para entender el carácter integral de su proyecto filosófico:

Hace ocho años que comencé, en la misma Biblioteca Nacional, los estudios para una obra que trata del espíritu del siglo XIX y está destinada a convertirse en la pareja de mi estudio sobre el siglo XVII, que apareció en Alemania con el título *El origen del drama barroco alemán*. El antiguo ensayo se relacionaría con la literatura; el nuevo libro se asienta por una parte en las manifestaciones industriales o comerciales, y por otra parte en la política y en las costumbres parisinas. (Benjamin citado por Maura, 2013: 129)

Junto a esos dos trabajos, el último inconcluso, que funcionan como auténticos ejes de su obra, cobran entidad propia a la hora de estudiar su evolución y la recepción de influencias sus ensayos sobre la crítica de arte, (*La crítica de arte en el Romanticismo*), la violencia política, (*Para una crítica de la violencia, Fragmento teológico-político*), y sus *Tesis sobre el concepto de historia*. Su creciente interés por las relaciones entre cultura, arte y sociedad de masas hace que muchos otros ensayos posean la

⁷⁹ Especialmente sobre las condiciones de posibilidad y los “límites cognitivos de la verdad y la objetividad” (Maura, 2013: 35).

⁸⁰ Incluso si sus ensayos tienen un componente metafísico o si puede decirse que tiene perfectamente interiorizado el pensamiento dialéctico

⁸¹ La obra de Benjamin es cualitativa y cuantitativamente importante. No parece que deba incluirse en el texto un repaso por toda ella, que no sería más que un resumen de las obras más relevantes centradas en su itinerario biográfico y filosófico, como la de J.M. Palmier o en España las de R. Mate, E. Maura o V. Jarque. Lo que sí parece importante, y por eso estos breves párrafos al respecto, es tener claro los ejes estructurales de su proyecto filosófico, contra la idea extendida de que se trata de un conjunto deslavazado de textos y propósitos.

singularidad y lucidez que avala a Benjamin, como es el caso de sus escritos fragmentarios sobre la ciudad de Berlín durante el período de Weimar (*Calle de Dirección Única*) o la era guillermina (*Infancia en Berlín*), o de sus textos sobre fotografía, cine, radio y otros aspectos en torno al novedoso medio comunicacional, de entre los que destaca, una de sus creaciones más política, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*.

Veamos ya las tres grandes fuentes de influencia sobre Benjamin. Nos apoyaremos en algunas de las principales fuentes secundarias de la crítica benjaminiana⁸².

1.2.1 Judaísmo

La influencia del judaísmo y la teología se aprecia en Benjamin desde los primeros momentos de su obra, junto a la del Romanticismo, como luego veremos, y en cierta medida, la de Kant (la marxista será posterior). En todo caso, la influencia del judaísmo en Benjamin es difícil de circunscribir y en buena medida se basa en sus intuiciones, no en un conocimiento profundo, a pesar de lo cual y “sin ser nunca ‘religiosa’, su relación con lo teológico fue tan profunda como indestructible” (Palmier, 2010: 217) y mantenida a lo largo de toda su obra. Esta influencia del judaísmo vendría fundamentalmente (1) de la asunción de la tradición y (2) de la relación con Scholem, quien le habría facilitado una serie de intuiciones teóricas sorprendentes que “incluso en sus expresiones materialistas se inscribirán siempre⁸³ en un horizonte teológico” (Palmier, 2010: 216-217).

1.2.1.1 Interiorización de la tradición

A pesar de ese conocimiento superficial basado en intuiciones, el Talmud y la Cábala y en general los conceptos de la teología judía, aparecen entre las influencias más notables de Benjamin. En el primer caso, lo significativo es la influencia del comentario talmúdico en el estilo de la crítica benjaminiana, que pretende renovar continuamente la interpretación de los textos,

⁸² Para un repaso breve pero necesario como este nos centramos en fuentes secundarias, no sin comentarlas cuando proceda. Compartimos plenamente las reflexiones de Maura (2013: 33) sobre la importancia de los trabajos de J.M Palmier.

⁸³ La continuidad es una característica de la obra de Benjamin que venimos resaltando y ello sin perjuicio de la existencia de giros (el materialista fundamentalmente, a mediados de los años 20) o de la integración o la superación de conceptos provenientes de distintas tradiciones —romántica, judía, materialista— o pensadores.

La relación entre la crítica benjaminiana y el comentario talmúdico es innegable con esa costumbre de alejarse del texto para volver a él, la voluntad de someterle a interpretaciones contradictorias, el deseo de darle una dimensión polifónica, a través de una noción de verdad, nunca estática, que requiere incesantemente nuevas interpretaciones en referencia a la tradición. (Palmier, 2010: 218)

En cuanto a la Cábala, los reflejos son múltiples, pero destacan dos ámbitos, el lenguaje y la temporalidad, con plena imbricación entre ambos⁸⁴.

Sobre el *lenguaje* destacamos la importancia del acto de nombrar, del tema de la caída⁸⁵ y de la apertura incesante de la interpretación de los textos.

En su ensayo de 1916 *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje humano*, Benjamin da al nombre y al acto de nombrar una importancia esencial (Palmier, 2010: 220). El lenguaje no es mero instrumento, sino “realidad última, inexplicable, mística (...). Dando nombre a las cosas el hombre vuelve a tomar el poder que le ha creado”. Sin embargo, la caída, la expulsión del paraíso dará comienzo al mundo postadánico, caracterizado por “la pluralidad de lenguas y la arbitrariedad del signo”.

El tema de la caída, del pecado original, representa en Benjamin el punto de articulación de su metafísica del lenguaje, de su filosofía de la naturaleza y la historia. (...) La introducción al estudio sobre el *Trauerspiel* muestra que la salvación de la naturaleza pagana por la alegoría cristiana es inseparable de la tristeza y del mutismo de la naturaleza tras la ruptura de la nominación adánica que garantiza la adecuación entre nombre y esencia. (Palmier, 2010: 220)⁸⁶

Pero quizás, el punto más importante a nuestros efectos en relación con la influencia cabalística en la filosofía del lenguaje de Benjamin, procede del paralelismo entre crítica del texto profano e interpretación de los textos sagrados:

El texto se abre sin cesar a nuevas posibilidades de comprensión. [Así, la] Torá es inseparable de su comentario lo que permite al texto permanecer vivo; (...) La interpretación bíblica como la interpretación literaria es una interacción permanente entre un sentido pasado y un sentido presente. (Palmier, 2010: 223)

Contra la interpretación auténtica, caben múltiples interpretaciones que conectan presente y pasado y “si la crítica asegura la supervivencia de la obra, la salva, es descubriendo en ella nuevas

⁸⁴ También destaca Palmier como influencia de la Cabala “la certeza de que el mundo es un enigma que corresponde a la filosofía descifrar y quizás una cierta ‘angeología’ que culmina en la figura del Ángel de la Historia, inspirado en el *Angelus Novus* de Paul Klee” (Palmier, 2010: 223).

⁸⁵ La *caída* articula en buena medida filosofía del lenguaje y de la historia en Benjamin (Palmier, 2010: 219-220).

⁸⁶ Se vislumbra aquí la importancia de la alegoría, así como la de la teoría de la traducción y la reconciliación de lenguas.

significaciones”. (Palmier, 2010: 224). Sobre este sendero de la textualidad abierta profundizaremos en los siguientes capítulos.

En segundo lugar, sobre *temporalidad e historia*, cabe destacar la importancia del mesianismo y de la promesa de redención. Ahí ya podemos vislumbrar destellos de la temporalidad característica del origen y del rechazo del tiempo homogéneo y vacío. Sostiene Palmier que la “relación entre rememoración y la significación del instante determina una concepción del tiempo extraña a la filosofía clásica. Para entenderla —y para entender el conjunto de la filosofía de Benjamin, por ejemplo, lo político, a su luz— es preciso tener en cuenta el ascendente judío teológico (y romántico) de estas intuiciones” (Palmier, 2010: 226-227).

1.2.1.2 Scholem⁸⁷

La segunda gran influencia del ámbito del judaísmo en Benjamin, después de la interiorización de la tradición, es su relación con Scholem como gran estudioso de la cábala y la mística judía.

Líneas generales de la relación Scholem-Benjamin

Scholem permanece hoy como uno de los más importantes pensadores judíos contemporáneos. En lugar de dedicarse a crear una obra filosófica autónoma, Scholem se limitó voluntariamente a la exégesis de los textos (Palmier, 2010: 154)⁸⁸. Parte de intuiciones que conectan el sentido de lo místico con la metafísica del lenguaje, aportando una de las “grandes interpretaciones de la tradición espiritual judía” que trata de restituir.

La relación personal e intelectual con Benjamin es constante a lo largo de su vida desde que se conocen en 1913 y entablan amistad en 1915. Su evolución intelectual hasta, al menos, 1920 tiene mucho en común, a partir de sus principales debates sobre: judaísmo, metafísica del lenguaje, sionismo y filosofía de la historia en torno a lecturas de Kant, Hölderlin (que Benjamin acercó a Scholem), Rosenzweig y a cuestiones clave de la cultura judía (Palmier, 2010: 156). A partir de la marcha de Scholem a Palestina, su relación se mantuvo fuerte en la distancia pero teñida de la

⁸⁷ Gershom Scholem (1897, Berlín – 1982, Jerusalén).

⁸⁸ El texto principal sobre el que se basa Palmier, probablemente el estudioso más reconocido de su obra, es el de las memorias Scholem (*From Berlin to Jerusalem*) que, como las cartas de Scholem, ha sido consultado para este trabajo.

diferente evolución intelectual de ambos; Scholem centrado en el estudio del judaísmo en la Universidad Hebrea de Jerusalén y Benjamin, aún teniendo en mente la posibilidad de partir hacia Palestina, orientado hacia el marxismo —lo que desagradaba especialmente a Scholem, tanto políticamente, como por lo que a su juicio era “artificiosidad” y separación entre las intuiciones originales de Benjamin y la adopción de la “fraseología comunista” (Palmier, 2010: 158/162)— y hacia su proyecto de crítica materialista sobre los Pasajes.

A pesar de la tristeza que le suscitaba su evolución política y su relación con Asja Lacis [Scholem] no dejaba de admirar su obra en su doble cara, la dimensión metafísico-teológica y la inspiración materialista. Se sorprendía de que no hubiera perdido nada de su profundidad y de su belleza. Seguía con la misma inquietud el fortalecimiento de las relaciones de Benjamin con el *Instituto* de Francfort, luego con Brecht, a quien conoció por intermediación de Asja Lacis. La influencia de Brecht le parecía ejercer, junto a la de Lacis, un rol completamente nefasto sobre su orientación teórica.(...) Veía además, en el deseo de Benjamin de convertirse en una figura de la crítica literaria en Alemania, el alejamiento del proyecto [continuamente aplazado] de viaje a Jerusalén. (Palmier, 2010: 160-161)

La crítica de Scholem —a quien Benjamin enviaba todos sus escritos— a algunos de sus textos, como el *Ensayo sobre Karl Kraus* o *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, fue agria en el mismo sentido de pérdida de originalidad, difícil compatibilidad y artificiosidad. Por otra parte, es destacable que “las categorías teológicas [y las intuiciones procedentes del judaísmo y el Romanticismo] que seguía conteniendo su pensamiento” (Palmier, 2010: 167) podían resultar extrañas en el ámbito de la Escuela de Frankfort o en el de Brecht. No en vano, su “concepción metafísica del lenguaje” (Palmier, 2010: 167) y, diríamos, entre otras cuestiones, los aspectos fundamentales sobre su concepción de la temporalidad seguían vigentes, como veremos en la segunda parte.⁸⁹

En todo caso, más allá de estos desencuentros intelectuales, su relación de influencias recíprocas fue profunda y duradera⁹⁰.

⁸⁹ Palmier (2010: 168), establece la posibilidad de una cierta reconciliación entre ambos en las *Tesis sobre el concepto de historia* de 1940. Lo cierto es que más allá de las diferencias críticas y de las dramáticas circunstancias la relación personal entre ambos no parece que se viera afectada. Más allá de la autobiografía de Scholem y de su correspondencia, en muy buena medida se debe a él (y a Adorno) la salvación de su obra.

⁹⁰ Como señala Palmier (2010: 153):

Más allá de sus diferencias políticas, un mismo horizonte metafísico y religioso les une continuamente, tal y como dan testimonio las cartas que intercambiaron a propósito del ensayo de Benjamin sobre Kafka. A la “cabeza de Janus” judeo-alemana que Benjamin erigirá como símbolo de su propia vida se opone la certitud de Scholem de que la aceptación de la judeidad y la profundización en el judaísmo exigían el retorno al hebreo y a Jerusalén.

Una de las más importantes cuestiones de la relación entre Benjamin y Scholem es el debate que tiene lugar sobre la asimilación y el sionismo. Estudioso de la tradición judía, del hebreo, del Talmud y de la Cábala, de la historiografía judía y de la literatura *yiddish*, Scholem se adhirió pronto a las ideas sionistas criticando el asimilacionismo en sus distintas versiones: “el sionismo significaba para [Scholem] menos una ideología que una toma de conciencia por los propios judíos de su historia y de la posibilidad de un renacimiento espiritual y cultural”⁹¹ (Palmier 2010: 150-151). Sobre el proceso de asimilación de los judíos de Silesia, de donde provenía su familia, es ilustrativo este fragmento de sus memorias, que deja ver algunas de las tendencias que ya veíamos al tratar la cuestión judía en Weimar,

For years all the Scholem brothers had attended the religious school of a small synagogue on Prinzenstrasse, but my uncle was the only who did so with great pleasure and a certain amount of success. At least he acquired the ability to read Hebrew almost fluently if it was printed with vowel marks, though he probably didn't understand a great deal of what he read aloud—for example, what he chanted in the traditional singsong at the Seder. (...) To my ears his opposition to his brothers manifested itself no much in ideological disputes⁹², which evidently had taken place long before I grew up, but in the Jewish expressions and solecisms in which he used to indulge on Friday evenings. (...) In my parents generation, the Jewish petite bourgeoisie still frequently used such expressions in private conversation as a matter of course, though they were hardly ever used in public”. (Scholem, 1980: 23)

En 1923 Scholem llegó a Jerusalén, marcado por la deriva asimilacionista de los judíos en la Alemania de Weimar⁹³ que consideraba una “auto-mistificación” llena de restricciones, una auto-censura intelectual sobre la *judeidad* impuesta más allá del reconocimiento de igualdad formal. Su respuesta es la renuncia al contacto con la cultura alemana⁹⁴. Sus reflexiones sobre la asimilación y el ambiente en el que tiene lugar en la Alemania del primer cuarto de siglo son significativas:

At the beginning of this century any young Jew who was not part of the strictly Orthodox minority faced the progressive deterioration of his Jewish identity. There was something in the atmosphere that came from the environment, something conscious that dialectically combined a desire for self-relinquishment with a desire for human dignity and loyalty to one's own self; there was a deliberate break with the Jewish tradition, of which the most varied and often fragments were still present in atomized form; and there was also a drifting (not always conscious) into a world which was to replace this tradition. (...) One thing is clear: the large segments of German Jewry under discussion here, an environment that by large viewed the Jews at best with indifference and at worst with malevolence.” (Scholem, 2010: 25 y 27)

⁹¹ Se acercó a los judíos del Este emigrados en Berlín (véase J. Roth, 2008).

⁹² Disputas sobre el sionismo, parece dar a entender Scholem.

⁹³ Para más datos pueden verse Scholem, 1980.

⁹⁴ A diferencia del propio Benjamin, lo que se traducía por ejemplo en relación con la participación en revistas alemanas que no fueran exclusivamente del ámbito judío.

Por su parte, como señala Palmier, la postura de Benjamin sobre la *cuestión nacional judía* es bien diferente, en tanto que posee,

su propia concepción de la identidad judía. El judaísmo le resulta extraño como sentimiento nacional, pero encuentra legítimo crear en Palestina una posibilidad de existencia para los judíos amenazados⁹⁵. Cree en la necesidad, para los otros, de quedarse en Europa, su verdadera patria. Desconfiado con respecto al sionismo, estima que sus partidarios no son más conscientes de su “ser judío” que los otros y que sustituyen el enraizamiento en el judaísmo por representaciones políticas confusas. (Palmier, 2010: 185)

Desde este punto, establece tres tipos de sionismo: el de Palestina, como necesidad material; el alemán, que mira con recelo; y el sionismo cultural (Kultur-Zionismus) “concebido como la profundización en valores judíos, en el que se reconoce” (Palmier, 2010: 185)

De manera clara, por relación a su obra, su visión del sionismo puede entenderse a partir de la diferencia entre los conceptos de *Erlebnis* o “acontecimiento vivido” y *Erfahrung* o experiencia, como precisará en su correspondencia con Leo Strauss: “sin corresponder con lo vivido, el judaísmo constituye para él una ‘experiencia importante’ en el dominio espiritual que justifica desde su punto de vista el rechazo del sionismo, sobre el que duda por su deriva hacia el nacionalismo o el esoterismo” (citado por Palmier, 2010: 185). La claridad del ejemplo sirve a la par para comprender la postura de Benjamin sobre el sionismo y para explicar la importante diferencia entre ambos conceptos en su pensamiento. Será este un tema importante sobre el que volveremos al hablar de la “experiencia” y su relación con el concepto de “origen” como núcleo de la temporalidad en Benjamin.

En cualquier caso, como se percibiría en su correspondencia con Strauss (2010: 182) “Benjamin reprochaba al sionismo su ‘nacionalismo’ que le parecía entraba en contradicción con la ‘voluntad de cultura radical’ del judaísmo. Afirma su fe en una ‘misión espiritual’ de los judíos en Alemania, posición que defenderá hasta 1933. No podía imaginar Europa privada de las energías espirituales judías” (Palmier, 2010: 182).⁹⁶

⁹⁵Véase Arendt (*Los orígenes del totalitarismo*) y Roth (*Judíos Errantes*).

⁹⁶ En sentido cercano, recoge Palmier que Scholem, según Benjamin, “consideraba que el sionismo debía deshacerse de tres cosas: la manía agrícola, la ideología racial y la idea de la sangre y de lo vivido (*vech*). Scholem mismo tras su emigración, polemizará con los líderes del movimiento sionista rechazando todo nacionalismo y al final de su vida estará orgulloso de no haber poseído nunca una parcela de la tierra santa” (2010: 186).

Más allá de este diferente punto de vista sobre el sionismo, Benjamin, proveniente de un contexto burgués asimilado alejado de la tradición judía, debe a Scholem su contacto con la tradición judía y su asunción de ese “sentido espiritual” del judaísmo⁹⁷, que marcarán toda su obra (junto con el Romanticismo) de manera subterránea

La religión, tenía poco lugar en la vida de los judíos alemanes asimilados. Como para Kafka, el judaísmo marcará la obra de Benjamin⁹⁸ subterráneamente. (...) La religiosidad difusa que exalta Benjamin en *Romantik* parece más inspirada por Hölderlin, Angelus Silesius o Carl Spitteler que por el judaísmo. Si Benjamin poseía una cierta consciencia de su identidad judía, el sionismo no le interesaba para nada. Sin embargo, la influencia del judaísmo, como da fe el ensayo de 1916 sobre el lenguaje se convirtió en determinante hasta tal punto que confesó a Scholem: ‘el día en el que construya una filosofía (...) será en cierto modo una filosofía del judaísmo. (Palmier, 2010: 184)⁹⁹

Esta influencia fundamental del judaísmo en la obra de Benjamin, especialmente intensa en su teoría sobre el lenguaje, la temporalidad o la historia, no poseerá, sin embargo, exclusividad, como veremos al referirnos fundamentalmente al Romanticismo y al materialismo. Ahí reside su riqueza.

1.2.1.3 Influencia de otros autores dentro del judaísmo

Tras la influencia de la tradición y la relación con Scholem, es preciso, por último, mencionar a tres autores, Buber, Cohen y Rosenzweig¹⁰⁰, pensadores judíos en los que se interesó Benjamin y con los que cerramos este primer gran vector de influencias en Benjamin.

Buber

Aunque Benjamin criticó a Buber¹⁰¹ por su concepto de experiencia y por algunas ideas que podían llevar a la confusión entre cristianismo y judaísmo, pueden establecerse importantes relaciones entre ambos en torno al concepto de mesianismo y a su importancia en la filosofía de

⁹⁷ Incluso del sionismo en sentido cultural según la triple distinción del propio Benjamin.

⁹⁸ Aunque él dirá en algún momento sentirse más cercano en términos prácticos del Cristianismo.

⁹⁹ Esta afirmación es temprana. Aquí Palmier vincula dos elementos, el ensayo de 1916 y la confesión a Scholem. Podría decirse que tal vez así planteado es excesivo para el conjunto de su obra o al menos en términos de exclusividad. Sus ascendentes romántico y materialista no serán menores.

¹⁰⁰ A los que podría añadirse Cassirer.

¹⁰¹ Cercano a su vez a Bloch y Landauer (*Escepticismo y mística*, 1903) y sus ideas sobre una “utopía concreta” y de realización inmediata y sobre la posibilidad de una “comunidad místico democrática”.

la historia. Exponente de la *filosofía del diálogo*¹⁰², crítico del sionismo y cercano al Judaísmo jasídico, a una lectura de la religión en clave “ético-política” (ligará socialismo utópico y escatología religiosa [Palmier, 2010: 187¹⁰³]), sitúa el mesianismo como “la idea más profundamente original del judaísmo”. Como sostiene Palmier (2010: 188) “la afirmación de que el hombre no permanece inactivo, sino que participa de la llegada del Mesías liberando los destellos de la Luz Divina dispersa en el mundo a través de sus actos, se adhiere al Judaísmo jasídico y anticipa ciertos aspectos fundamentales de la filosofía de la historia de Benjamin”. Pertinente parece traer aquí la cita de Benjamin a Focillon (*La vida de las formas*) “hacer época no es intervenir pasivamente en la cronología: es apresurar el momento”. Y es que como señala Lowy, citando a Yosef Hayim Yerushalmi¹⁰⁴ (2012: 164), en relación con la Tesis XVIII B sobre la historia, Benjamin pertenece a la tradición de los que “precipitan el fin de los tiempos”. Frente a quienes dirigen su mirada hacia el futuro, acudiendo a oráculos o confiando, optimistas, en el progreso imparable, sea en su versión capitalista, sea en la versión determinista del materialismo histórico, la tradición judía se centra en la rememoración y en una actitud que no debe ser necesariamente pasiva. Esta es una cuestión fundamental.

La tradición judía exige, en cambio, la rememoración del pasado: el imperativo bíblico Zakhor (sic)[el mandato de recordar]. Pero, como observa Yerushalmi, lo que los judíos ‘buscan en el pasado no es su historicidad, sino su eterna contemporaneidad’. De manera análoga, el revolucionario, en la acción presente, extrae su inspiración y su fuerza combatiente de la rememoración y escapa así al encanto maléfico del porvenir garantizado, previsible y asegurado que proponen los ‘adivinos’ modernos. (...) Benjamin pertenece a una tradición disidente, la de aquellos a quienes se llamaba *dohakei baketz*, “los que precipitan el fin de los tiempos. (Lowy, 2012: 164)

¹⁰² Véase: Wright, T. (2007). Self, Other, Text, God: The Dialogical Thought of Martin Buber. In M. Morgan & P. Gordon (Eds.), *The Cambridge Companion to Modern Jewish Philosophy* (Cambridge Companions to Religion, pp. 102-121). Cambridge, Cambridge University Press.

¹⁰³ Sobre el “isomorfismo espiritual” entre utopías revolucionarios (especialmente, el anarquismo) y mesianismo judío, véanse: Lowy, M. *Redención y utopía: el judaísmo libertario en Europa Central, un estudio de afinidad electiva*. Ariadna Ediciones, 2018 y Scholem G. (2016), *Le Messianisme juif: Essais sur la spiritualité du judaïsme*, Paris, Les belles lettres.

¹⁰⁴ Véase Yerushalmi Y.H. (2002), *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, Ed. Anthropos, Rubí (Barcelona).

Por otra parte, en la obra de Yosef Hayim Yerushalmi, que bebería de Halbwachs, se contiene la idea de una historiografía judía que pasa del siglo XVIII en Alemania, fundando la ciencia del judaísmo, dentro de una perspectiva asimilacionista, es decir que no tiene en cuenta la dimensión nacional judía, sino solo la religiosa-; esta línea será criticada por Scholem, cuya historiografía toma, como hemos indicado una línea diferente, no solo religiosa o cultural. En todo caso, el concepto de memoria e historia judía pasaría por rememoración que es “reactualización”, lo que cuadra perfectamente en la lectura e interpretación de textos como hemos dicho más arriba. Muy pertinentes también sus disquisiciones sobre la temporalidad en el judaísmo.

Por otra parte puede verse, por ejemplo en E. Benbassa (1998) rechaza la idea de la historia de los judíos como un *valle de lágrimas*, que atribuye al momento post-shoah, y contra la no menos falsa idea de pueblo encerrado en sí mismo, en tanto que su contacto y sus momentos dorados han sido muchos.

Cohen se sitúa entre su condición de pensador judío y la de filósofo alemán, en la tradición del idealismo crítico (neokantiano). En esta posición intersticial recibe a menudo crítica por ambos flancos¹⁰⁶, por relativizar o simplificar excesivamente el pensamiento kantiano y por deshacerse de su identidad en pro de la simbiosis judeo-alemana.

En el caso de Cohen el interés de Benjamin es marcadamente crítico. En Cohen se aprecian al menos dos aportaciones: el intento de presentar una nueva interpretación de la filosofía kantiana (de la *Crítica de la razón pura*) como teoría del conocimiento; y la presentación de la razón como fundamento de la religión “a partir de su doble carácter como universalidad y necesidad mostrando que en su depuración [racional] aparece el suelo sobre el que construir la moral” (Palmier, 2010: 228). A tal fin, trata de alcanzar una suerte de universalismo que superaría la dicotomía entre razón y religión a partir del judaísmo como *religión de la razón*. La piedra angular de tal superación es que para Cohen “de todas las religiones el judaísmo es la que mejor alcanza el ideal racionalista, en tanto que la enseñanza de los profetas le ha liberado de los elementos míticos para hacer de la religión un sistema coherente de conceptos” (Palmier, 2010: 228). Benjamin y Scholem le habrían acusado de diluir la dimensión religiosa esotérica en la ética kantiana racional. Más allá, ante un Cohen partidario de la simbiosis judeo-alemana¹⁰⁷ y contrario al sionismo, Scholem¹⁰⁸ le acusará de reducir la religión a “un hecho cultural” favoreciendo dicha simbiosis judeo-alemana (Palmier, 2010: 229).

¹⁰⁵ Hermann Cohen (1842-1918), co-fundador de la Escuela neokantiana de Marburgo. Sus principales obras son *Teoría kantiana de la experiencia* (*Kants Theorie der Erfahrung*, 1871); *La lógica del conocimiento puro* (1902), *Sistema de filosofía* (1902-1906) y *El concepto de religión en una filosofía sistemática* (*Der Begriff der Religion im System der Philosophie*, 1915). *Religión de la razón a partir de las fuentes del judaísmo* (*Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*, 1919).

¹⁰⁶ Véase Poma, A. (2007). Hermann Cohen: Judaism and Critical Idealism. In M. Morgan & P. Gordon (Eds.), *The Cambridge Companion to Modern Jewish Philosophy* (Cambridge Companions to Religion, págs. 80-101). Cambridge, Cambridge University Press.

¹⁰⁷ Entendiendo el sionismo como traición al sueño universalista judío de Moses Mendelsohn (Palmier, 2010: 228).

¹⁰⁸ Scholem le criticará en su autobiografía fuertemente por su anti-sionismo (*From Berlin to Jerusalem: Memories of My Youth*).

Y finalmente Rosenzweig¹⁰⁹. Su intento de establecer en *La Estrella de la Redención*¹¹⁰ un “pensamiento nuevo”¹¹¹ que recoge a través de su concepción del tiempo y del mundo, de la finitud del ser-creado y de la eternidad, una filosofía de la historia y una estética (...) no podía dejar indiferente a Benjamin” (Palmier, 2010: 239), que habría conocido la existencia de una obra que pasó bastante desapercibida hacia 1921, a través de Scholem, dedicado a su estudio en profundidad. Las cercanías entre Benjamin y Rosenzweig habría que buscarlas en su posición de “síntesis cultural judeo-germánica” (Palmier, 2010: 240), en el ascendente romántico de ambos, en la importancia del concepto de experiencia y del lenguaje dentro de sus respectivas teorías del conocimiento, así como en sus reflexiones estéticas. La influencia de Rosenzweig en Benjamin a través de su singular obra *La estrella de la redención*¹¹² habría sido significativa sobre su filosofía de la historia y, de manera concreta e importante, en el *Trauerspiel* (Palmier, 2010: 231 y 240), al integrar la concepción del héroe y de la tragedia silencio trágico del héroe presente en *La Estrella de la Redención*.

¹⁰⁹ Franz Rosenzweig (1886-1929).

Por otra parte, dos ideas criticadas por Scholem son la de los judíos como “pueblo eterno” y el esfuerzo de síntesis entre judaísmo y cristianismo entendidas como “dos religiones unidas por la misma verdad eterna”.

El planteamiento de Rosenzweig sobre los judíos en *La Estrella de la Redención* aparece simbolizado en una imagen, la de una llama en el interior de una estrella que simbolizaría la “continuidad de generaciones”.

Los judíos constituyen para Rosenzweig el “pueblo eterno” ya que, contrariamente a los otros pueblos, no fundamentan su comunidad en la sangre, no crecen “sus raíces en la noche de la tierra”. La tierra alimenta tanto como encadena. El pueblo judío nació de Adam, el hombre hecho de tierra y el primer emigrado. La expulsión del Paraíso terrestre, el éxodo y la diáspora se sitúan como hitos de su historia. Ningún pueblo vive su origen con tal nostalgia, habiendo perdido hasta la lengua cotidiana. Lo que los otros pueblos obtienen en la esfera de lo visible, los judíos no lo conocen más que en la costumbre y la ley que mantienen el presente inmutable. Frente a los pueblos de la historia, pertenecen al pueblo de la eternidad”.(Palmier, 2010: 237)

Y sigue,

El cristianismo, al contrario, ha transformado el presente en época y domina el tiempo. A partir del nacimiento de Cristo no hay más que presente. Este presente no acabará más que con el Juicio Final. Al judío que es él mismo creencia se opone la dogmática cristiana. Al pueblo eterno, la comunidad de Individuos unidos por la fe en Cristo, la figura del hermano. A la eternidad de la Estrella se opone el hombre del instante, al pie de la Cruz. (Palmier, 2010: 237-238)

El planteamiento de Rosenzweig —como en otro sentido el de Cohen— parece radicalmente incompatible con los fundamentos del sionismo, por lo que en este marco, la crítica de Scholem parece comprensible (más allá de que se comparta, obviamente).

¹¹⁰ Véase Gordon, P. (2007). Franz Rosenzweig and the Philosophy of Jewish Existence. In M. Morgan & P. Gordon (Eds.), *The Cambridge Companion to Modern Jewish Philosophy* (Cambridge Companions to Religion, págs. 122-146). Cambridge, Cambridge University Press.

¹¹¹ “The New Thinking: A Few Supplementary Remarks to the *Star*.” del propio Rosenzweig aparece en 1925 como suerte de manifiesto weimariano dentro de la idea de un renacer de la metafísica.

¹¹² El tema principal de *La Estrella de la Redención* es lo real, “la completa autonomía del mundo” con respecto a las ideas (el rechazo del idealismo). La importancia de la experiencia (de lo real), que en el sujeto se estructura a partir de las categorías fundamentales de la existencia: lenguaje, temporalidad y alteridad (Mosés, citado por Mate, 2013: 120).

Dentro de su filosofía de la historia, donde más significativa es su relación, creemos, cerca de nuestro objeto principal, es en su visión del tiempo histórico,

Las convergencias entre sus filosofías de la historia no reside solo en la utilización de conceptos como el de redención, mesianismo, Reino por venir, sino en una visión idéntica del tiempo histórico. Los dos oponen la temporalidad histórica y la temporalidad mesiánica. (...) Historia y Redención se miran cara a cara porque no es más que a través del mundo como puede efectuarse la progresión hacia el Reino de Dios. La contradicción de las dos temporalidades puede superarse: el orden de la Redención es invisible al mundo, pero no se produce más que cuando el mundo está preparado para recibirla. (...) Tanto Benjamin como Rosenzweig reconocen la posibilidad de hacer que ambos reinos se encuentren en el plano de la historia, incluso si esa articulación resulta difícil de concebir. (Palmier, 2010: 241)

En el mismo sentido, señala Lowy la influencia de Rosenzweig y *La estrella de la redención* en la difícil construcción del puente establecido por Benjamin entre lo mesiánico y lo profano, como realidad histórica. Si en un primer paso —en el *Fragmento teológico-político* (y en las *Tesis sobre la historia*)— Benjamin diferencia entre el ámbito del devenir histórico y el del Mesías; en un segundo paso, influido por Rosenzweig, “apunta a establecer una mediación entre las luchas liberadoras, históricas, ‘profanas’ de los hombres y el cumplimiento de la promesa mesiánica” (Lowy, 2012: 22).

En resumen, se produce el rechazo del tiempo y de la idea de progreso histórico lineal. Frente a ella, como tiempo “homogéneo y vacío”, la idea de “espera” y del “instante” revolucionario-mesiánico. Para Palmier (2010: 243) Benjamin “transpondrá en su visión materialista, los mismos fundamentos teológicos que Rosenzweig, pero reintroduciendo los elementos apocalípticos ausentes en *La estrella de la redención*”.

1.2.2 Influencia del marxismo. Lukács

Por su parte, la importancia de la influencia del marxismo en Benjamin ha de ser ponderada debidamente, tratando de salvar los dos errores que según Lowy (2012: 17) existen en la literatura crítica sobre Benjamin: el de entender que puede efectuarse un “corte epistemológico” que separaría “la obra de juventud ‘idealista’ y teológica de la obra ‘materialista’ y revolucionaria de la madurez”; y el de considerar su obra como una construcción homogénea, como si no se hubiera visto fuertemente influenciada por el marxismo, fundamentalmente, a partir de la década de 1920.

Con estas cautelas previas y tratando de enfocar la cuestión hacia nuestro objeto de estudio¹¹³, destacaremos fundamentalmente la influencia de Lukács a partir de dos de sus principales obras, *Teoría de la novela* e *Historia y conciencia de clase*, cuya influencia en el libro sobre el Barroco repasaremos brevemente; se trata de una influencia tan relevante como distinta en una y otra, en particular, por la propia evolución de Lukács y su obra desde posiciones críticas más amplias, hacia el marxismo. En segundo lugar (2) añadiremos una mención a otras influencias, incluida la, probablemente indirecta¹¹⁴, de Weber.

1.2.2.1 La influencia de Lukács

Puede señalarse con carácter general, como sostiene Lowy (2012: 22-23), que en Benjamin, a partir de la lectura de *Historia y conciencia de clase*¹¹⁵ (y más allá de su relación con Asja Lacis y con Brecht), el marxismo y la lucha de clases se convertirán en elementos clave de su pensamiento y, en especial, de sus ideas y concepciones sobre la historia, sin perder, no obstante su ascendente romántico, al que luego nos referiremos. En ese sentido, “el materialismo histórico no sustituirá sus intuiciones ‘antiprogresistas’, de inspiración romántica y mesiánica; se articulará con ellas, para ganar una calidad crítica que lo distinga radicalmente del marxismo ‘oficial’ dominante en esos tiempos” (Lowy, 2012: 23).

Para Lowy (2012: 33) “esa lectura del marxismo hundía sus raíces en la crítica romántica de la civilización industrial” y constituiría una suerte de marxismo herético (aunque, en realidad, no

¹¹³ Esto es importante para observar la obra de Benjamin a vista de pájaro, pero también y sobre todo para comprender la operación que sobre su obra se realiza en estas páginas, la de tratar de extraer y en la medida de lo posible comentar críticamente (desarrollar) una poética a partir, fundamentalmente de la obra sobre el drama barroco alemán. Como el propio Lowy (2012) señala “su concepción crítica de la temporalidad ya estaba, en sus elementos esenciales definida en el período 1915-1925 y ello sin perjuicio de su imbricación dentro de la evolución del pensamiento benjaminiano”. Así ocurre, paradigmáticamente con las *Tesis sobre el concepto de Historia*, que a pesar de estar fechadas en 1940 y contener un lenguaje marcadamente materialista asumen un concepto de temporalidad que queda expuesto en el libro sobre el Barroco y en el que las influencias románticas y del judaísmo, son, como estamos viendo, muy notables. En todo ello abundaremos en la segunda parte, en la que se verá además que esa temporalidad se mantiene en su concepción fundamental en su obra más tardía, singularmente en las *Tesis sobre el concepto de Historia* (no en vano se habla con frecuencia de marxismo herético o heterodoxo). En todo caso, ello no impide que la obra de Benjamin pueda leerse acertadamente, como hace Maura (2013), como una búsqueda crítica de las claves de la modernidad con la intención de desarrollar una investigación social transformadora.

En consecuencia, parece que un enfoque marxista, o más ampliamente, materialista, del conjunto de su obra es desde luego posible (y de hecho mayoritario entre sus comentaristas y críticos). Sin embargo, a nuestro juicio, también cabe —y en buena parte en eso consiste nuestro trabajo— tratar de extraer desde una perspectiva no marxista su concepción crítica de la temporalidad como “quintaesencia” del problema moderno.

¹¹⁴ Y no marxista, aunque en un espacio de tangencia con la crítica marxiana de la modernidad.

¹¹⁵ Benjamin escribió a Scholem sobre su importancia.

demasiado ajena al propio Marx) fundado en la “organización del pesimismo”. Así, su crítica se centra en la alienación que haría del ser humano un autómatas de la inmediatez, sin vivencia o experiencia auténtica, histórica y cultural, sin memoria. En esta descripción de Lowy se aprecia bien esta idea que hemos visto también con Krakauer al tratar la fragmentación y la mecanización en Weimar,

Benjamin va a reintegrar cada vez más el momento romántico a su crítica marxista sui generis de las formas capitalistas de alienación. Por ejemplo, en sus escritos de los años 1936-1938, sobre Baudelaire, retoma la idea típicamente romántica —sugerida en un artículo de 1930 sobre E.T.A. Hoffmann¹¹⁶— de la oposición radical entre la vida y el autómatas, en el contexto de un análisis de inspiración marxista de la transformación del proletariado en autómatas: los gestos repetitivos, vacíos de sentido y mecánicos de los trabajadores puestos frente a la máquina —y aquí Benjamin se refiere directamente a algunos pasajes del capital de Marx—, son similares a los gestos de autómatas de los transeúntes en la multitud descritos por Poe y Hoffmann.

Y sigue,

Ni unos ni otros, víctimas de la civilización urbana e industrial, conocen ya la experiencia auténtica (*Erfahrung*) —fundada en la memoria de una tradición cultural e histórica—, sino únicamente la vivencia inmediata (*Erlebnis*) y, en particular, el *Chockelerbnis* que provoca en ellos un comportamiento reactivo, de autómatas “que han liquidado por completo su memoria”. (Lowy, 2012: 29-30)

Luego volveremos sobre estas cuestiones centrales dentro de nuestro trabajo. En tanto que nuestra tesis central sobre Benjamin se basa en la temporalidad y en el libro sobre el Barroco no podemos dejar de apuntar con Maura (2013: 90), precisamente, la relevancia de la influencia de Lukács para el despliegue de la teoría de la alegoría de Benjamin a la que nos referiremos con detenimiento al tratar el libro sobre el Barroco en la segunda parte. Tanto (1) *Teoría de la Novela* como (2) *Historia y conciencia de clase* influirán notablemente en su investigación sobre el Barroco.

En primer lugar, (1) *Teoría de la Novela*, en la que Lukács establece la novela como género moderno, habría servido a Benjamin como marco para su pensamiento, como especial referencia metodológica para el posterior estudio sobre el *Trauerspiel*,

Sirvió a Benjamin de soporte metodológico e inspiración temática para su defensa en el libro sobre el Barroco, del derecho a la existencia de un tipo dramático específicamente moderno: el *Trauerspiel*. Contra la tesis de Nietzsche, según la cual la tragedia griega sería la única forma dramática genuina, apoyada por el entramado del mito griego (...) Benjamin halla en el *Trauerspiel* un género moderno. El *Trauerspiel* tiene algo de postsecular porque, tal como pone en juego a sus personajes en el escenario, se asemeja a un mundo profano, poblado por personajes que, en igualdad de condiciones metafísicas, someten sus actos a formas explícitamente instrumentales de racionalidad, y son reducidos a la condición de meras criaturas. Si en el ánimo de Nietzsche operaba todavía el ansia de renacimiento de la tragedia y del pensamiento mítico, aquí la cesura histórica con el mundo griego es irreparable e incluso deseable. Benjamin no es un nostálgico. No

¹¹⁶ En el capítulo 3 volveremos sobre estos textos sobre Hoffmann y Paniza.

encuentra razonable el retorno a la tragedia griega como acicate para la revitalización de las capacidades expresivas y comunicativas del hombre. (Maura, 2013: 91)

La influencia es, pues, doble: (a) temática —en cuanto a la idea de fragmentación, de desamparo y de pérdida de la experiencia moderna— y (b) metodológica, aunque ambas cuestiones estén imbricadas.

(a) Así, en cuanto a la influencia temática, para Maura, Benjamin “tuvo que ser receptivo a la idea lukácsiana del mundo abandonado a su suerte, fragmentado y en el que no existe una instancia reguladora en el más alto nivel que pueda dirigir los impulsos del hombre corriente” tan cercana al Barroco por otra parte y al *Trauerspiel* en el que como veremos el tema no es el mito sino la historia. Así, para tal idea provendría “en última instancia de Lukács, tanto de *Teoría de la novela* como, concretamente, de *Metafísica de la tragedia* (1910)” (Maura, 2013: 92).

De ese desamparo habría surgido además la idea de cosificación en Lukács, asociada a esa fragmentación de la modernidad de la que venimos hablando, pero alejada de ese anhelo de integración orgánica que recuerda al sentido del término “movimiento” al que aludíamos más arriba, que se acerca peligrosamente al nietzscheano “mito moderno de la unión de las almas del actor, el coro y el público” (Maura, 2013: 93), contra el que advierte Lukács. Al respecto, Safranski (2009: 118) sitúa a Lukács en la línea de Novalis para quien “el espíritu de la época moderna es el espíritu del desencanto¹¹⁷. La imagen de contraste, este sueño hacia atrás, hacia un tiempo anterior al desamparo metafísico hallará después de Novalis otros que lo sueñen de nuevo”, como el propio Lukács en sus primeros pasos. No es baladí que *Teoría de la Novela* comience, como señala Maura, con las palabras de Novalis: “Felices los tiempos para los que el cielo estelar es el mapa de los caminos que pueden y deben recorrerse [...] El mundo es amplio y, sin embargo, no es muy distinto de la propia casa” (citado por Lukács, 2010: 19).

(b) Por último, más allá de lo temático pero en profunda imbricación, como señalábamos antes, donde quizás sea más importante la influencia de Lukács en Benjamin es en la estrategia metodológica que Lukács adopta en *Teoría de la Novela* y, dentro de ella, en algo fundamental sobre lo que volveremos detenidamente en los siguientes capítulos: la consideración de la modernidad como *ethos* y del *Trauerspiel* como “forma ético-política del Barroco” (Maura, 2013:

¹¹⁷Por ejemplo, los fragmentos sobre *La educación sentimental* de Flaubert, en *Teoría de la Novela*.

94), como forma representacional ubicada en una suerte de *realismo ético*, ideas presentes en Benjamin y felizmente expresadas por Maura:

Lukács había adoptado en *Teoría de la Novela* una doble actitud metodológica que será de la mayor importancia para Benjamin: (1) considerar la totalidad como criterio formal de acercamiento a la vida; (2) concebir la modernidad como *ethos*. Esta totalización del hecho literario le autoriza a pensar el *Trauerspiel* como forma ético-política del Barroco. El *campo de fuerzas*¹¹⁸ del barroco toma cuerpo en la decadencia del cuerpo simbólico: el arte barroco, singularmente en sus manifestaciones menos estilizadas, es realista desde un punto de vista ético. Por este motivo Benjamin reacciona con dureza ante los críticos del *Trauerspiel*. El *Trauerspiel* no ha perdido pie en la realidad, son sus críticos quienes han renunciado al realismo. El interés filosófico del *Trauerspiel* radica en constituir una reacción ante dichos síntomas de decadencia. La historia atraviesa la obra de arte y viceversa. Las ruinas del mundo renacentista se introducen en la forma-*Trauerspiel*, no son meramente reflejadas por él. (Maura, 2013: 94)

En segundo lugar (2), la influencia de Lukács en Benjamin en relación con el libro sobre el Barroco se concreta según Maura en tres aspectos de *Historia y conciencia de clase*: (a) La relación entre alegoría y cosificación, según la teoría marxiana del valor y la conocida formulación del fetichismo de la mercancía. Esta comprensión del sistema de reproducción social aparecería ya — como señala Maura (2013: 96¹¹⁹) — en la teoría de la alegoría del libro sobre el Barroco. La anticipación del Barroco consistiría en palabras de Lukács sobre el libro del Barroco en que “allí donde el mundo de los objetos no es ya tomado en serio, la seriedad del mundo del sujeto debe desvanecerse con él”¹²⁰; (b) la adopción del punto de vista de la totalidad que Benjamin asume en el Barroco mediante la descentralización de la experiencia y el cambio de la percepción o, si se prefiere, mediante un “campo de fuerzas en el que compiten distintas racionalidades, varias totalidades”. Este orden *epistémico* y *sintáctico* descentralizado y abierto tendrá como veremos en la segunda parte mucha importancia en relación con el concepto de temporalidad condensado en la idea de origen; y (c) la conciencia del interés privado y egoísta de la masa, a partir de la moderna pérdida de la experiencia. Todas ellas son cuestiones a las que nos dedicaremos con detenimiento en los siguientes capítulos.

¹¹⁸ La cursiva es nuestra.

¹¹⁹ Según Maura (2013: 98) “Benjamin mimetiza, a través de Lukács, el argumento marxiano según el cual la teoría del valor expresa la estructura del proceso de reproducción social capitalista”.

¹²⁰ G. Lukács, “On Walter Benjamin”, citado por Maura (2013: 100).

1.2.1.2 Otras influencias

En primer lugar es preciso resaltar la conocida influencia de otros pensadores y activistas en la vertiente materialista o marxista de Benjamin, si bien, enfatizando el hecho de que entre sus ascendentes Lukács ocupa, creemos, un papel principal. Aparecen aquí los nombres de Brecht, Adorno¹²¹, Lacis o Bloch, cuya influencia trasciende lo filosófico, en tanto que relaciones personales e intelectuales se entremezclan. Profundizar en tales relaciones nos sacaría completamente de nuestro objeto y de esta sección cuyo interés radica en alcanzar una visión panorámica de las muy ricas y diversas influencias intelectuales de Benjamin, especialmente de aquellas que incidirán en aquellos conceptos más desarrollados en estas páginas: temporalidad, experiencia, filosofía de la historia, etc.

En segundo lugar, creemos que debe tenerse presente la relación e influencia de Weber en Lukács y a través de este en Benjamin. Es esta una genealogía sobre la que no se suele hacer hincapié a pesar de que Weber había denunciado ya, desde posiciones no marxistas, la cosificación de la experiencia propia de la modernidad capitalista.

Por otra parte, no puede dejar de apuntarse el ascendente en Weber —como en el propio Marx o en Simmel (Safranski, 2009: 44)— de autores como Schiller o los románticos, en su crítica a la sociedad burguesa y, en especial, en su rechazo de la fragmentación mediante la división del trabajo, a la que nos hemos referido al plantear las principales dinámicas de Weimar. Y es que, “los románticos, con su malestar ante la normalidad, anticipan aquella desazón por el ‘desencanto del mundo a causa de la racionalización’ que, un siglo más tarde, Max Weber expresará críticamente en su famosa conferencia sobre *La ciencia como profesión*” (Safranski 2009: 174). La weimariana fecha de tal conferencia (1919) —y de sus dos ensayos correlativos, *Ciencia como*

¹²¹ Sobre la influencia recíproca de Benjamin y Adorno debe verse el completo estudio de E. Maura, *Las teorías críticas de Walter Benjamin*, 2013. “Las teorías críticas de Walter Benjamin” y en particular su capítulo tercero en el que acerca a ambos autores en el contexto de la elaboración de una teoría crítica.

Entre las afirmaciones de Maura resaltamos la que acompaña a mejor entender el debate Benjamin-Adorno, no como antagonistas, sino como el de “dos filósofos involucrados con la configuración de un método crítico capaz de atravesar el material y de dirimir los antagonismos sociales en las cosas mismas, volcados en un problemático entrecruzamiento entre teoría social y materialismo cuyo esqueleto, sin dejar de ser solidario con la dialéctica entre naturaleza e historia de los años 30, toma pie precisamente en los materiales”. A partir de este planteamiento, se centra en las cercanías de los ensayos de Adorno sobre Beethoven, el jazz y Wagner; y los de Benjamin sobre Baudelaire y Fuchs dentro de “una teoría crítica de la cultura, (...) pero también a una crítica histórico-filosófica del objeto cultural, esto es, a un materialismo crítico con la tradición y con el concepto de *Kultur* en general”. (Maura, 2013: 195)

vocación y Política como profesión— es, sin duda, significativa; en ella avisará Weber, un año antes de su muerte, contra la proliferación de *profetas de la cátedra* y la superabundancia de planes de reencantamiento desde la política, desde “profecías, visiones, doctrinas salvíficas y concepciones del mundo” (Safranski, 2009: 299).

1.2.3 Romanticismo¹²²

Como ya hemos visto, el Romanticismo recibe mucho interés en la Alemania guillermina y en la de Weimar, y ello en muy diferente sentido. En el caso de Benjamin, este interés no solo se da por los autores más relevantes del primer Romanticismo, principalmente los hermanos Schlegel y Novalis¹²³ (directamente y a través del Lukács de la primera época, como veíamos antes) y después Hölderlin o Hoffmann, sino por sus propias concepciones estéticas y generales. Esta influencia no es en absoluto menor en la crítica de la modernidad presente en la obra de Benjamin que algunos autores como Lowy definen como “protesta romántica”¹²⁴,

En la Alemania de fines del siglo XIX, el romanticismo (a veces denominado neorromanticismo) era una de las formas culturales dominantes, tanto en la literatura como en las ciencias humanas; se expresaba en numerosas tentativas de reencantamiento del mundo, donde el “retorno de lo religioso ocupa un lugar preferencial. La relación de Benjamin con el romanticismo, por lo tanto, no se traduce únicamente en su interés por la Frühromantik (en especial, Schlegel y Novalis) o por figuras románticas tardías como E.T.A. Hoffmann, Franz von Baader, Franz-Joseph Molitor y Johann Jakob Bachofen e incluso por Baudelaire y los surrealistas-, sino por el conjunto de sus ideas estéticas, teológicas e historiosóficas (Lowy, 2012: 18-19).

La influencia de esas ideas románticas estaría presente ya en los primeros textos de Benjamin, en los que ocupa una posición central en la temprana configuración de su teoría del conocimiento, especialmente en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1918-1919), en su disertación de doctorado, y en el ensayo sobre *Las afinidades electivas de Goethe* (1924-1925)¹²⁵, aunque permanecerá a lo largo de su obra. Menciona Lowy que la impregnación del Romanticismo —su imbricación— no desaparece ni siquiera en la que podría definirse como la etapa de mayor ortodoxia marxista de Benjamin; muestra de ello es el artículo que en 1935 escribe sobre Bachofen y la posibilidad de nuevas sociedades con ideales libertarios, democrático-igualitarios o formas primitivas de comunismo (Lowy, 2012: 30). Por otra parte, su revista *Angelus Novus*

¹²² Para una mayor profundización sobre estas influencias puede verse Beatrice Hanssen, Andrew Benjamin (eds.) (2002). *Walter Benjamin and Romanticism*, New York./London, Continuum.

¹²³ También, antes, de Goethe.

¹²⁴ No “necesariamente retrógrada” o reaccionaria.

¹²⁵ Aunque también en otros trabajos como los *Dos ensayos sobre Hölderlin*, *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*. Asimismo en *Romantik* (1913), uno de sus primeros textos, y en *Diálogo sobre la religiosidad del presente*.

mantiene como referencia la revista *Athenäum* de los hermanos Schlegel, que serán de gran influencia en la obra benjaminiana.

En cuanto a los temas de fondo, nos referiremos a tres aspectos: la teoría romántica de la reflexión, la crítica de arte y la temporalidad como cuestión metafísica (mesianismo romántico).

1.2.3.1 Benjamin y la teoría romántica de la reflexión

La teoría romántica de la reflexión viene expuesta en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (Menninghaus, 2002: 19-50). Como sostiene Maura (2013: 42-43) Benjamin se centra en ella “porque pretende acentuar su condición de escritura y pensamiento racionales (...) y pensar en los románticos como teóricos de la infinitud y de la inmediatez”. En esas coordenadas, la reflexión es un acto recíproco, la separación entre sujeto y objeto queda derogada y lo absoluto se erige en condición de lo real. Esta última noción sobre lo absoluto sufrirá una evolución desdramatizadora en el pensamiento de Benjamin, pero la importancia del elemento relacional se mantendrá como principio de orden y conocimiento de lo real: “el conocimiento no es una relación unilateral en la que el sujeto vivo conoce al sujeto muerto, sino un campo de fuerzas en el que todo objeto reflectante es al mismo tiempo objeto reflectado” (Maura 2013: 43)¹²⁶. Con palabras del propio Benjamin (2010a: 58), “no hay pues, de hecho, conocimiento de un objeto por un sujeto. Todo conocimiento es una conexión inmanente en lo absoluto, o si se quiere, en el sujeto”.¹²⁷

En ese sentido, “el poeta y su objeto —a partir de Schlegel (Fragmento 116)— son considerados como genuinos polos de la reflexión” (Maura 2013: 48). En Hölderlin encuentra Benjamin “lo poetizado” como “ordenamiento general metafísico en cuya jurisdicción las esferas ética, estética, semántica y fonética se remiten unas a las otras”¹²⁸. Así,

Benjamin descubre en la infinita conectividad del universo poético hölderliniano una fuerte dependencia del Yo respecto a la facticidad de lo real. Cuando Benjamin describe la teoría de la reflexión de Schlegel y Novalis como una infinitud de interconexiones no hace sino invocar una investigación sobre Hölderlin quien ya había previsto esta “*Unendlichkeit des Zusammenhanges*”. Esta red de interconexiones anula la figura de un Yo pleno de sentido y alude a la constitutiva relación

¹²⁶ Nótese lo cercanas que están estas cuestiones de su posterior concepto de aura.

¹²⁷ Apuntamos que en esta reflexión que es reciprocidad (dialéctica) se aprecia también una peculiar temporalidad detenida sobre la que profundizaremos en la segunda parte.

¹²⁸ Sobre este orden basado en un entramado de esferas entrelazadas volveremos al hablar de la idea de origen.

de reciprocidad entre *sujeto* (representante) y objeto (representado). El yo queda siempre pendiente de ser construido, igual que lo poetizado hölderliniano. (Maura, 2013: 50-51)

Y en coherencia con la idea de un conocimiento basado en la reflexividad y la reciprocidad, su concepción del lenguaje es inicialmente amplia, es decir, la capacidad de erigirse en sujeto comunicante no solo se atribuye al ser humano, sino que tal carácter se extiende predicándose de “toda expresión que sea comunicante de contenidos espirituales” (sujetos, objetos, espacios, etc.)(Maura, 2013: 44)¹²⁹.

Sobre este entramado de esferas e interconexiones, sobre la propia importancia del poeta en su capacidad y función relacional y sobre la evolución de la teoría del lenguaje a lo largo de la obra de Benjamin, volveremos en la segunda parte de este trabajo. En todo caso, nos quedamos por ahora con la idea de que la reflexión no es como señala Maura “juicio, sino consumación de la obra, y la crítica es su método” (Maura, 2013: 48). Así que frente al *sistema*, aparecerá la *crítica* como fundamento del “nuevo pensamiento” diagnóstico al “que llegará con mayor nitidez en el libro sobre el Barroco” (Maura, 2013: 46). Avancemos sobre esta idea acerca de la crítica.

1.2.3.2 Sobre la crítica¹³⁰ de arte (y literaria)

La influencia del primer Romanticismo en Benjamin está muy presente en sus ideas sobre el carácter y el método de la crítica de arte. Esto será además, especialmente significativo en el contexto de Weimar. Así, por ejemplo, en la presentación de su revista *Angelus Novus* en 1922 reclamará la necesidad de una renovación del discurso crítico y del hábito del juicio¹³¹, que, como veíamos en la sección anterior, se encuentran imbuidos de una inercia de anquilosamiento intelectual.

Más allá del papel de la crítica en el contexto cultural de Weimar, es precisamente la reacción benjaminiana contra la historiografía general dominante en dicho contexto la que puede

¹²⁹ Esto entronca con “la función de señalar el crecimiento del lenguaje que se asigna a la traducción (ver *La tarea del traductor*, 1920)(Maura, 2013: 44).

¹³⁰ La *crítica*, buscaría su contenido de verdad, frente al *comentario* que buscaría su contenido objetivo (Maura, 2013: 55), quizás en un sentido más estricto de la palabra “crítica”.

¹³¹ In his ‘Announcement of the Journal Angelus Novus’ (1922) Benjamin proclaimed that, in the contemporary cultural climate, both ‘critical discourse and the habit of judgement stand in need of renewal’. (Hanssen B., Benjamin, A., 2002: 3-5)

vislumbrarse en relación con el arte. La cuestión será entonces que “la tarea [de la crítica] consiste en dar cuenta de la historia en la obra y no de la obra en la historia.”¹³² (Maura, 2013: 50)

La investigación sobre el arte contemporáneo siempre apunta a una mera historia de su materia o hacia una historia de la forma, para las cuales las obras de arte consisten solo en ejemplo o, si cabe, modelos; no se plantea la cuestión de una historia de las obras de arte como tal (...) la historia no es exterior a la obra. (Benjamin¹³³, citado por Maura, 2013: 49)

Como después veremos, sus ideas sobre la crítica de arte en el Romanticismo y las influencias recibidas de los románticos sobre esta cuestión, se encontrarán desarrolladas en el libro del Barroco. Antes, sin embargo, en el texto sobre *Las afinidades electivas* de Goethe pueden constatar, como señala Maura, algunos avances epistemo-críticos de Benjamin con respecto a su disertación anterior sobre la crítica de arte en el Romanticismo. En particular destaca la importancia del comentario y de las “condiciones materiales de la obra en relación con su contenido de verdad”. De mayor importancia aún, a nuestros efectos, es la idea de la teoría del arte como teoría del desvelamiento del objeto, precursora de análisis muy posteriores en clave de sociología del arte como los de Pierre Bourdieu. En ese sentido señala Maura,

El desarrollo de una teoría de la belleza de la que los románticos tempranos no disponían [Así,] la belleza no es la verdad devenida apariencia; lo bello es el objeto en su estar velado. (...) la teoría del arte es una teoría del desvelamiento que toma pie en la condición de indesvelable de su objeto. (...) Lo realmente genuino permanece, no la llama, sino la ceniza¹³⁴. (Maura, 2013: 59)

Esta última idea sobre lo genuino como lo propio y característico, será importante en relación con la temporalidad del origen y de las imágenes dialécticas y con el propio valor cultural de las obras. Más en general, puede decirse que los estudios sobre el Barroco y sobre el París del siglo

¹³²Dice Maura (2013: 49) “La crítica de arte es la ‘mortificación’ de la obra, no la conciencia de su belleza, sino el acceso al conocimiento que reside en ella. En tanto que mortificación, la crítica descompone la espacialidad de la obra y da cuenta de su historicidad, de su carácter procesual, es decir, se sumerge en la lógica de su ser-producida. Tomando de nuevo la referencia a Adorno, se diría que la obra de arte, por definición, transcurre en un presente continuo: ‘la historia no es exterior a la obra’”. Por tanto, la tarea consiste en dar cuenta de la historia en la obra y no de la obra en la historia”. En el capítulo tercero volveremos sobre estas ideas.

¹³³ Citado por Maura (2013).

¹³⁴ En términos similares se pronuncia Bourdieu (2011) en *Las reglas del arte*, y así procede al desmenuzar *La educación sentimental* de Flaubert, y, encontrar, por cierto, ese desengaño al que aludíamos antes al referirnos a Lukács, tan bien ejemplificado en el fragmento sobre “la melancolía de los paquebotes”:

“Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l’étourdissement des paysages et des ruines, l’amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

Il fréquentait le monde, et il eut d’autres amours encore. Mais le souvenir continu du premier les lui rendait insipides; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d’esprit avaient également diminué. Des années passèrent; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l’inertie de son cœur.”

XIX, auténticos ejes de la creación benjaminiana, reposan en buena medida sobre estas cuestiones epistemo-críticas.

1.2.3.3 La temporalidad como cuestión metafísica

Un último aspecto relacionado con las influencias románticas en Benjamin, al que es preciso referirse por su centralidad en este trabajo, es el de la importancia que Benjamin otorga a las cuestiones metafísicas y entre ellas a la “temporalidad histórica”. Pronto aparecerán en su obra referencias críticas (*La vida de los estudiantes*, 1914) a la idea del tiempo del progreso y su imparable avance, así como el establecimiento de una conexión entre “mesianismo”¹³⁵ y concepción romántica del tiempo y de la historia” (Lowy, 2012: 20).

El joven Benjamin encontrará en esta cuestión metafísico-temporal una preocupación principal en relación con la problemática de la modernidad. Una cuestión que precisamente había sido tema central para los románticos, como vimos en la parte sobre el contexto de Weimar al recordar que Hölderlin había sido probablemente el primero en hablar de fragmentación. Siendo esta una preocupación temprana imbuida de sus influencias por el Romanticismo, es en el *Trauerspiel* donde la desarrolla fundamentalmente, no solo como temporalidad crítica sino en tanto que alternativa a partir de ideas del Romanticismo y de intuiciones procedentes de la tradición y los textos del judaísmo a que nos hemos referido anteriormente¹³⁶. Estas ideas se mantendrán como piedra angular a lo largo de su obra y hasta el final (las tesis sobre la historia y el concepto de origen), estando, a nuestro juicio, y dotadas de carácter autónomo —y en consecuencia analizable por separado— dentro de su proyecto filosófico.

En todo caso, a pesar de esta presencia perenne en su obra de las ideas románticas sobre la reflexión, la crítica y la temporalidad, cabe establecer una evolución dentro del pensamiento benjaminiano en la que el libro sobre el Barroco tiene especial importancia en tanto que superación o reformulación de algunas nociones vinculadas a lo absoluto romántico,

Understanding the allegorical Baroque as a more radical cultural period he dismissed the presuppositions of an aestheticizing era in the thrall of the ‘aesthetic symbol’, mainstreamed by (a certain) Romanticism; instead, he argued for the retrieval of another temporality, expressed in the

¹³⁵ Lowy señala una interpretación conforme a la cual “la esencia del romanticismo habría que buscarla en el mesianismo romántico” (Lowy, 2012: 21).

¹³⁶ Véase el prólogo al libro sobre el *Trauerspiel*.

dialectical operations of allegory. Aware of the incongruity of the Absolute in a secular age, the Trauerspiel book gave up Schlegel's reflective fragment, which, for all its claims to constitutive incompleteness, still functioned within an idealistic framework of organic totality¹³⁷, exemplified in Ath. fgm. 206: 'A fragment, like a miniature work of art, has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself like a porcupine'. Instead Benjamin was to dedicate himself to modernity physiognomy of ruins, to the allegorical narrative of death or the jagged line that separated nature and history from the plenitude of meaning. (Benjamin, A.; Hanssen B., 4: 2002)

Matizamos que, en ese tránsito desde algunas ideas de lo absoluto románticas, en Benjamin no hay “totalidad orgánica”, como algo exterior a las cosas, ya dado. En cambio, sí puede hallarse un principio de orden, temporal-espacial basado en las totalidades, las constelaciones, las relaciones, el desplazamiento, las interrupciones y otro tipo de elementos que iremos viendo en la segunda parte, especialmente, en relación con el concepto de origen y con la forma alegórica cuyas claves busca en el Barroco. En todo caso, más allá de esta evolución Benjamin nunca dejó de ser deudor de los primeros románticos, de Schlegel y Novalis principalmente, aunque a través de Hölderlin y Goethe, y superando cualquier visión de tipo orgánico unitario, no dejó de considerar en todo momento la necesidad y posibilidad de formular una concepción alternativa e integradora de la temporalidad y, más en general, una teoría del conocimiento que mereciese tal denominación.

Más allá de estas tres grandes influencias marcadas —judaísmo, materialismo, Romanticismo— y de otras más singulares que irán saliendo a lo largo de los capítulos siguientes (Proust, Bergson, Freud), es preciso hacer un apunte final sobre la posibilidad de situar a Benjamin en el linaje de Heinrich Heine.

1.2.3.4 Heine

Decíamos al hablar del contexto que la República de Weimar tenía pocas referencias a las que acudir para establecer una simbología republicana frente a las esencias míticas de la nación cultural alemana. Como señalaba Peter Gay, Heine bien podría haber sido una, como muestran explícitamente textos como *Historia de la religión y la filosofía en Alemania* y posiciones en favor de la comprensión entre Alemania y Francia que podían haber sido suscritas literalmente en la década

¹³⁷ No hay “totalidad orgánica”, como orden desde arriba o desde fuera, pero sí hay un principio de orden, temporal, espacial, etc. basado en las totalidades, las constelaciones, las relaciones, el desplazamiento, las interrupciones y otro tipo de elementos que iremos viendo en la segunda parte, especialmente, en relación con el concepto de origen y con la forma alegórica.

de los veinte del siglo siguiente por figuras como Ebert o Stresseman, también por Zweig o por el propio Benjamin.

A mayor abundamiento de esta sugerente especulación, Heine podría aparecer como una suerte de catalizador de las tres anteriores influencias —judía, marxista y romántica— que marcaron el pensamiento de Benjamin. En ese sentido, podría situarse a Benjamin, más allá de su influencia directa y de un más o menos anecdótico parentesco lejano¹³⁸, en la estirpe de Heine o al menos en un antecedente singular en cuanto a su pensamiento crítico compuesto (romántico, judío, cercano al marxismo)¹³⁹.

En cuanto al Romanticismo, Heine constituye tanto su encarnación como el intento por superarlo; “Heine actúa con el Romanticismo contra el Romanticismo” sostiene Safranski (2009: 229) quien recuerda (2009: 329) “ya Heinrich Heine había formulado ese reproche [a la ‘autodivinización del sujeto estético’] hacia el final de su vida, cuando llamó a los románticos y sus seguidores, entre los que se incluía a sí mismo, ‘sus propios dioses ateos’, los cuales no entendieron que ‘ser bueno es mejor que la belleza’”. Heine (muy crítico, por ejemplo, con Schlegel) aparece así con respecto al Romanticismo según su propia y bien conocida definición como “su último poeta”¹⁴⁰, y en todo caso “lejano en la actitud y, sobre todo, crítico en la intención” (Velasco, 2010: 19, citando a Rodríguez García, 1994: 115), perteneciente a lo que se ha venido a llamar el Romanticismo de los ruisñores o, si se prefiere, al que rechaza su ascendente reaccionario,

Aquí aparece la doble imagen del Romanticismo en Heine. Hay un Romanticismo al que se mantiene fiel y otro que critica. Su Romanticismo es el de los “ruisñores”¹⁴¹; el Romanticismo visto críticamente es el que glorifica “la época de pasión de la Edad Media” el que mira hacia atrás, el cristiano, enemigo de los sentidos y dado a la renuncia. Lo mismo que la Joven Alemania, Heine condena también lo reaccionario del Romanticismo histórico: la santa alianza con medios estéticos. Pero a diferencia de la Joven Alemania, Heine sabe que el Romanticismo de ninguna manera se agota en este aspecto. (Safranski, 2009: 228)

¹³⁸ Más allá del más o menos anecdótico y lejano parentesco entre ambos, a través de sus abuelas paternas (Palmier, 2010: 74, recogiendo a Scholem)

¹³⁹ Por ejemplo, Didi-Huberman (2017) le define como “primer poeta judío alemán”, el “último gran poeta romántico” y a la vez poeta de la “genealogía de los parias de la Historia” (cerca de Marx y Engels).

¹⁴⁰ “Un romántico que había colgado los hábitos” dice Velasco en su estudio introductorio a *La escuela romántica*, (Heine, 2010: págs. 7 a 35) Alianza, Madrid.

¹⁴¹ Nótese la relación de su cosmovisión con la de Keats, temática y metafóricamente parejo, desde su *Oda al ruisñor*, hasta su rechazo a la violencia de la Revolución que hace sufrir a la verdad. Estas intuiciones caracterizan buena parte del siglo XX y la verdad que representan será no ya el cauce de conversión de defensores de la justicia en demagogos, sino la aparición de demagogos que encuentran su oportunidad en la existencia de la injusticia.

Y sigue Safranski, enfatizando la importancia de la relación entre la extrañeza del mundo, el artefacto literario y una cierta tradición,

El Romanticismo de los ‘ruiseñores’, que él ama, es diferente: hay en él una extrañeza frente al mundo, una voluntad de belleza, una aversión contra la utilidad. El encanto lírico, el arrobamiento, los excesos de la fantasía, el sentido de lo terrible, por ejemplo en Achim von Arnim y E.T.A. Hoffmann, el juego irónico, la complacencia en las fábulas, son para Heine componentes de una tradición a la que no querría renunciar. (Safranski, 2009: 229)

Precisamente, esa aversión a la utilidad, la rotunda afirmación por la autonomía del arte, situará a Heine ante un dilema que se formula en dos tiempos. En primer lugar, en palabras de Safranski, Heine¹⁴² “teme la barbarie de la plebe y la ignorancia de sus portavoces” y piensa que “la revolución solo es sublime cuando leemos acerca de ella. En realidad, escribe, es sucia, y el fango se acumula (...) la rabia contra la injusticia se une con el odio a la cultura” (Safranski, 2009: 231). Algo similar encontramos en Keats, otro romántico de la libertad y los ruiseñores que en su comprensión de la complejidad y extrañeza del mundo, será poseedor de la “la intensa conciencia del coste de toda transformación” (Pujals, 2004: 300) y hará necesaria la función de una poesía que tenga en cuenta al sujeto sufriente, superando de esta forma el dilema ético-estético.

En buena medida los esfuerzos de Heine y los de Benjamin transitarán por la senda de la búsqueda de mayor justicia sin atajos o simplificaciones que pudieran afectar a la aproximación a la verdad, no buscando una alianza entre “élite y populacho” (como diría Arendt del nazismo en cuanto a su carácter moderno), sino una ruptura de tal dicotomía que, en el caso de Benjamin, veía posible entre otros instrumentos, a través de los nuevos medios de la cultura de masas. En buena medida, la recuperación de la función cultural de las artes y las letras es un esfuerzo por recuperar lo popular de la cultura sin afectar a su sentido profundo dentro de la sociedad¹⁴³.

Pero en segundo lugar, al menos en determinados momentos Heine parece situarse ante el hecho de que “en un mundo lleno de mal y de injusticia, es un lujo elitista retirarse con su poesía a la isla de los bienaventurados” (Safranski, 2009: 232). Este fragmento de Safranski es revelador al ubicar

¹⁴² Y antes, el propio Goethe, en este caso desde una perspectiva conservadora, alerta de los peligros de épocas de baja cultura y alta movilización política. En este punto, siguiendo a Safranski, resultan interesantes sus opiniones sobre las masas. Le repugna la revolución porque prefiere la evolución, pero sobre todo porque “le resulta terrible la idea de que las masas sean susceptibles de seducción pues los hombres de la revolución les arrastran a una región desconocida para ellas” (Safranski, 2009: 38).

Probablemente Goethe, Benjamin, Heine, Keats, Baudelaire, Flaubert, desde luego Nietzsche, comparten la intuición de la catástrofe y se diferencian en la actitud que adoptan ante esa intuición.

¹⁴³ A ello nos referiremos al final de la segunda parte de este trabajo.

a Heine, en algunos momentos de su producción literaria, cerca de una suerte de teodicea del arte,

Estamos ante la antigua pregunta de la teodicea, ahora trasladada al arte. En el pasado, la pregunta era: ante la presencia del mal en el mundo, ¿cómo puede justificarse la existencia de Dios? Ahora la pregunta se dirige al arte y se formula así: ante la presencia del mal en el mundo, ¿cómo puede justificarse la lujosa empresa de la poesía? ¿No es su mera existencia una expresión de la injusticia en el mundo? ¿Cómo pueden compaginarse el canto de los ruiseñores y el lamento del mundo?”¹⁴⁴ (Safranski, 2009: 232).

¿No es esta una pregunta cercana a la de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz? En cierto modo, Heine —como Benjamin— nos devuelve a las páginas iniciales cuando planteábamos la fórmula *nulla aesthetica sine ethica*. Si de tal fórmula cabía negar un único sentido, el de la primacía de la ética sobre la estética, cabe la duda de si ello ocurre en Heine o es, en cambio, como allí decíamos, una afirmación de su inseparabilidad. “No he pasado de ser un poeta”, dirá Heine.

Por otra parte, esta actitud crítica no debe hacernos perder de vista un elemento fundamental para fijar la relación del pensamiento de Heine con el de Benjamin: la deshumanización que la modernidad acompaña, a través de una filosofía de la razón instrumental que llevada a su extremo comporta males semejantes a los que trata de extirpar. La filosofía del progreso y el auge capitalista del siglo XIX no harán más que exacerbar esa tendencia. Romanticismo y marxismo protestan frente a ello; una protesta “romántica” en la que sí cabe situar a Heine y, en su estirpe, a Benjamin, una protesta que no resulta tampoco, en absoluto ajena a Marx¹⁴⁵ (ni a Weber o a Lukács, como hemos visto).

Esa protesta romántica no carece, no obstante, de complejidad con respecto a la propia comprensión del Romanticismo, como en Keats o en el propio Heine. Este debate es central, en la medida en que precisamente se dirime una contienda clave entre los dos ámbitos que dicha protesta rechaza: por un lado, el polo de lo que Weber llamó la “jaula de acero de la modernidad”, por referencia a una razón erigida en religión moderna y pronto convertida en pura razón instrumental; por otro lado, un irracionalismo que, como pretendida respuesta orgánica a la

¹⁴⁴ Safranski (2009: 232-233) añade que Heine nunca pierde de vista que “belleza, espíritu y poesía tienen su fin en sí mismos, son un gran juego; no se justifican simplemente por servir a algún fin político, nacional o social”.

¹⁴⁵ En esa línea, Lukács se convertirá en uno de los principales críticos del Romanticismo, de su base subjetivista.

desazón, acabará dotando de sentido mítico (y deshumanizador) a la experiencia totalitaria del siglo XX¹⁴⁶.

En todo caso, como bien sostiene Velasco, el Romanticismo surge a la vez “contra el clasicismo y contra el racionalismo y la Ilustración; tomar nota de este antagonismo es algo imprescindible para lograr su correcta caracterización histórica” (Velasco, 2010: 17-18). En ese sentido, lo que Benjamin tiene de romántico —en línea con Weber e incluso marxiana—, es la alienación del hombre y la supremacía del dios de la racionalidad técnica.

Para concluir, apuntamos brevemente dos aspectos más en los que se hace visible la presencia de Heine y Benjamin en un mismo árbol genealógico.

Un primer aspecto, es el de Heine como “primer poeta judío alemán”. Didi-Huberman (2017) le define como tal, resaltando la influencia del judaísmo y la Biblia a través de la traducción en la propia lengua alemana y sobre todo, en torno a la figura del paria, del errante¹⁴⁷, del exiliado como un fantasma, etc.

Un segundo aspecto, es el de Heine como intelectual que asume tal condición en medio del frente de guerra. Este será también un aspecto de relevancia para Benjamin, del que tomará especial conciencia en los años 30, asumiendo una especial responsabilidad de su papel como tal. Como concreción de tal posición intelectual, puede recordarse que los dos participarán activamente como articulistas —como Kraus, Roth y otros—, suscitando una reflexión permanente sobre las grandes transformaciones sociales y sobre el propio papel de la prensa moderna¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Dice Safranski (2019: 330-332) que “es cierto que las ideas de Hitler no eran románticas en absoluta; más bien proceden de las ciencias naturales vulgarizadas, despojadas de toda referencia moral y convertidas en ideología: biología, racismo y antisemitismo (“la conciencia es una invención judía” según el propio Hitler). (...) Pero figuras como Hitler, que envuelven a una sociedad entera en su hechizo habían sido anticipadas ya en los sueños febriles de los románticos” como el Gran Magnetizador de Hoffmann (o añadiríamos algunas de las figuras del expresionismo cinematográfico de Weimar, como el Caligari o Mabuse). De paso, las relaciones con las teorías deterministas de la geografía y el espacio vital que mencionamos en el capítulo segundo vienen a la mente. Véase al respecto Krakauer, S. (1966).

¹⁴⁷ No en vano será Heine quien ponga la historia del holandés errante en manos de Wagner (Safranski 2009: 234). Relacionada como es sabido con la idea del judío errante (véase Roth, *Judíos errantes*), es también una figura mítica de la literatura antisemita que asume la *errancia* como castigo a los judíos. En ese mismo sentido, véase la conocida disquisición de Agamben (2005) sobre el término Holocausto.

¹⁴⁸ Véase por ejemplo el repertorio seleccionado por Francisco Uzcanga Meinecke en *La eternidad de un día. Clásicos del periodismo alemán (1823-1934)*. Ed. Acantilado, Barcelona, 2016.

1.3 Recepción¹⁴⁹ crítica: tendencias

Resulta habitual la calificación de la obra de Benjamin como “inclasificable” (por ejemplo, Lowy 2012), lo que parece haberle hecho víctima de algunos malentendidos o simplificaciones¹⁵⁰. Otra cosa será la diferente recepción de una obra que entraña un pensamiento complejo como el suyo y que se encuentra en buena medida inacabada (su carácter fragmentario es más bien una mistificación). Esa recepción ha sufrido también las vicisitudes editoriales de la propia obra de Benjamin. Así, como señala Palmier (2010: 10), más allá de las simplificaciones que la fascinación por el personaje y su destino provocan, los planteamientos críticos durante estas últimas décadas no son los mismos que las que planteaban “las interpretaciones canónicas de sus editores”, Adorno, Scholem, Tiedemann, Schweppenhäuser.

Hecha esta aclaración previa, a partir de las principales influencias que acabamos de esbozar, los comentaristas de la obra de Walter Benjamin se agrupan entre quienes resaltan la influencia judía y teológica, quienes subrayan su ascendiente materialista y quienes prefieren incidir en la presencia de ambas tendencias, ya sea esta contradictoria o sintética. Lowy (2012: 16) se refiere a esta recepción, sobre todo en torno a su filosofía de la historia, pero extensible a su obra vista de conjunto: “a partir de la década de 1950, pueden distinguirse tres grandes escuelas de

¹⁴⁹ Sobre la literatura crítica acerca de Benjamin pueden verse las siguientes obras: Wesseling K.G. (ed), 2003; Markner R., Weber, T. (eds.), 1993; Palmier, J.M. (2006, 2010); Eagleton, T. (1981). En todo caso, el número de obras y comentarios críticos sobre Benjamin es inabarcable. Más que sumarse a esos comentarios, estas páginas pretenden identificar los temas centrales de la obra benjaminiana, de su crítica a la modernidad, y tratar de profundizar críticamente o indagar en algunos de ellos.

En cuanto a la recepción de Benjamin en España ha sido tardía pero abundante. Antes de los años 90 puede citarse a J.Herrera en 1973. Posteriormente la recepción es abundante. Entre los autores españoles estas páginas son deudoras, muy especialmente, de los textos de Jarque (*Estética e imagen*), Mate (*Medianoche en el siglo, La piedra desechada*) y Maura (*Las teorías críticas de Walter Benjamin*).

¹⁵⁰ Singular es el análisis de Maura (2013: 15 y ss.), que en gran parte compartimos, para quien la simpatía por Benjamin ha conducido a ciertas simplificaciones en el análisis crítico de su obra, todas basadas en elementos realmente existentes en la obra pero que han sido tratados incorrectamente, a saber:

- 1) Benjamin como “autor excéntrico”, “inclasificable”, como “pensador poético” que bebe de distintas fuentes filosóficas, teológicas, literarias, artísticas (surrealismo, expresionismo alemán, etc.) arquitectónicas, etc. Eso explicaría “incongruencias” y “oscuridad” de su obra.
- 2) Benjamin como “azote de los críticos apocalípticos de la cultura”, sería “el primero en percibir el carácter emancipatorio de la obra de arte en la cultura de masas”, frente a los “elitistas Adorno y Lukács). en ese sentido señala Maura que hay quien lo sitúa junto a McLuhan “celebrando la cultura de masas”.
- 3) La adopción del hombre de la multitud (Poe) o del “*flâneur* del Segundo Imperio”, dice Maura, como categorías biográfico-filosóficas para el propio Benjamin. Sería la suya una “*flânerie* intelectual”, oscilante, no sistemática, carente de rigor y orden.
- 4) Benjamin como “Ángel oprimido, exiliado entre dos ciudades, el París en peligro de extinción y el Berlín ocupado por los nazis”.

interpretación (...): la “escuela materialista”¹⁵¹ (Brecht, Adorno¹⁵², Bloch) según la cual Benjamin sería un “materialista consecuente”; la escuela teológica para la que sería “ante todo un teólogo judío, un pensador mesiánico” (Scholem); la escuela de la contradicción, para la cual Benjamin trataría de “conciliar marxismo y teología judía, materialismo y mesianismo” a pesar de que serían irreconciliables y por tanto fracasó (Habermas y Tiederman)” (Lowy, 2012: 41); y, finalmente, añadiríamos una cuarta tendencia de su recepción: la escuela de la síntesis, perfectamente caracterizada en la descripción de Palmier,

No abandonó nunca un modo de pensamiento teológico en favor del materialismo: las dos inspiraciones no cesaron, incluso en sus tesis de 1940 “Sobre el concepto de historia” y los materiales de los *Pasajes*, de coexistir en su pensamiento. (...) La pertenencia categorial de la obra de Benjamin no se deja encasillar fácilmente. Del romanticismo, toma prestados los fundamentos de la crítica literaria, del judaísmo los de la filosofía del lenguaje y la historia”. (Palmier, 2010: 10)

De igual forma, sus críticos —especialmente en las dos últimas tendencias, contradictoria o sintética— pueden situarse entre quienes prefieren resaltar las rupturas a lo largo de su pensamiento y quienes prefieren suavizar estas como giros —sobre todo uno, el del materialismo histórico— para resaltar así los aspectos de continuidad y evolución de su obra.

Nos situaremos con estos últimos centrándonos en el que creemos objeto principal de la obra de Benjamin, la *crítica de la modernidad*¹⁵³, cuya problemática principal esbozaremos en el siguiente capítulo, para tratar después de extraer y desarrollar una poética, desplegada en su estudio sobre el Barroco, pero diseminada a lo largo de su obra.¹⁵⁴

¹⁵¹ Se pregunta Palmier (2010: 11) si la obra completa de Benjamin puede conciliarse en el materialismo, mencionando los trabajos de Adorno y sobre la propia evolución de Benjamin y sus relaciones con Brecht, Lacis, Horkheimer, Bloch y el propio Adorno: “ganado para el materialismo, sin duda. Pero su filosofía de la historia, el papel que allí jugaba la dimensión apocalíptica y mesiánica, ¿resulta conciliable con la interpretación marxista? Como tentativa de respuesta diríamos, conciliable tal vez, reducible no.

¹⁵² Adorno salva a través de sus escritos y de su trabajo como editor la obra de Benjamin, si bien —como en el caso de Bloch— marcaría más el acento en la “convergencia de sus intuiciones teóricas que en sus oposiciones” (Palmier, 2010: 11 y 16).

¹⁵³ Señala Maura algo sobre los escritos sobre Baudelaire que puede extenderse —con el matiz de las diferentes épocas, obviamente— al libro sobre el Barroco: “Benjamin quiere averiguar cómo la modernidad capitalista ha llegado a ser lo que es. Su intuición es relativamente clara: el siglo XX acarrea el giro decisivo que tuvo lugar en el siglo XIX. Benjamin no va a París como un anticuario, contrariamente a la imagen que se tiene de él; más bien toma posición en París para comprender el sentido de las transformaciones sociales, económicas y culturales de su tiempo” (Maura, 2013: 186).

¹⁵⁴ Con independencia de los giros o evoluciones de la obra de Benjamin o de la pretensión de comprensión de conjunto, coherente, del pensamiento de Benjamin desde parámetros que huyan de una vana “canonicidad” (por ejemplo, el esfuerzo de Maura por hacerlo comprensible en su parentesco con Adorno), creemos que también podría añadirse valor mediante una delimitación de algunos aspectos de su filosofía, muy especialmente, el de la temporalidad histórica en relación con la modernidad, la literatura y las artes.

Dice Palmier (2010: 20) que no es posible establecer una visión sistemática de Benjamin sin simplificar su obra, mientras que probablemente dedicarse a una sola de sus dimensiones impide apreciar la singularidad y profundidad de su pensamiento. Ni uno, ni otro son nuestro objetivo; serían inalcanzables incluso resultando completamente insuficientes, según las apreciaciones de Palmier, quizás su estudioso más sólido. En estas páginas introductorias no hemos tratado de recorrer —y menos aún de establecer— el itinerario benjaminiano, sino de exponer las coordenadas probables, el área en el espacio en el que ese recorrido puede tal vez trazarse, para tenerlas presentes en lo que sigue y no hacerle violencia.

Una segunda cuestión es la de si puede utilizarse un material así extraído para contribuir al análisis del mundo, la literatura y las artes posteriores a Benjamin. En ese sentido la aportación benjaminiana sobre la comprensión de la modernidad arroja claves certeras que, creemos, no deben ser desdeñadas, no ya solo para el mundo, la literatura y las artes de posguerra, sino para los de hoy. Tal es, en último extremo, el sentido y la intención que tiene, a nuestro juicio, el desarrollo de una poética de inspiración benjaminiana.

Una tercera cuestión, algo más concreta, es que si bien Benjamin no puede, a nuestro juicio, ser considerado como pluralista —en el sentido actual del término o, por ejemplo, en el de Rawls o, con otros nombres, Weber—, tampoco parece que existan suficientes elementos para negar posibilidades de desarrollo de algunas de las claves del pensamiento benjaminiano sobre la modernidad en ese ámbito y en sentido teleológico (el de la emancipación frente a la alienación). El carácter revolucionario de su crítica, especialmente tras el giro materialista, o, en un ámbito más concreto, sus críticas al parlamentarismo alemán, no pueden extenderse y entenderse, a nuestro juicio, en un sentido general (fuera de su contexto político), conclusivo y contrario el pluralismo. En todo caso, la virtud principal atribuida a las visiones pluralistas de la sociedad es que su carácter prescriptivo no es impositivo más allá de la irrenunciable defensa de la pluralidad (por utilizar el término de Arendt). Su resistencia, su fuerza (su resiliencia, se diría hoy), obedece precisamente a que no pretenden imponer o disponer, sino estar disponibles. En todo caso la reproducción de las disquisiciones sobre la compatibilidad de la(s) teoría(s) crítica(s) y el pluralismo en sus distintas concepciones, trasciende no solo esta nota, sino este trabajo, aunque tal disquisición se encuentre en su mar de fondo.

Capítulo 2

El problema del siglo y la comprensión crítica de la modernidad en Benjamin

Más allá de los debates pertinentes sobre influencias y recepciones de la obra de Benjamin, debe tenerse en cuenta que, como señalábamos al principio, su pensamiento responde a las mismas preocupaciones filosóficas, políticas y estéticas de sus contemporáneos, por lo que, por singular que pueda ser su obra, esta debe leerse a la luz de dichas preocupaciones, de los cambios socio-culturales que la modernidad de buena parte del siglo XIX y principios del XX venía poniendo de manifiesto. En ese sentido, ahondaremos ahora un poco más en el pensamiento benjaminiano, en tanto que, reconociendo sus múltiples influencias y la difícil uniformidad en la recepción de su obra, es precisamente la comprensión crítica de la modernidad el tema principal en Benjamin. Centrarse en este *leitmotiv* benjaminiano por excelencia permite, creemos, no solo apuntar hacia las cuestiones centrales de su obra —experiencia, temporalidad, representación, etc., a las que nos referiremos en la segunda parte—, sino superar una eventual oposición entre las diferentes influencias que acabamos de sobrevolar y, en especial, salvar la disyuntiva entre materialismo y mesianismo romántico. Desbrocemos pues la cuestión de la comprensión crítica de la modernidad a partir de algunos rasgos de lo que hemos venido a llamar (1) *el problema del siglo*, incluidos (2) *los cambios de percepción*, así como (3) algunas de las más relevantes *respuestas en las artes*. Finalmente, buscaremos algunas claves en (4) la propia *respuesta de Benjamin*, claves a cuyo desarrollo nos dedicaremos ya en la segunda parte.

2.1 El problema del siglo

En su ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire* publicado en 1939 Walter Benjamin dibuja retrospectivamente el *problema del siglo*. Acude para ello a Baudelaire como testigo de las transformaciones sociales que tienen su epicentro en el París del Segundo Imperio (1852-1870). El problema no es otro que el de la experiencia moderna desnaturalizada propio de una sociedad capitalista, burguesa, que aparece en el XIX y alcanza pleno apogeo durante la segunda mitad del siglo y los primeros años del XX, un problema que visto desde las artes resume Benjamin,

Puesto que las condiciones de recepción para la poesía lírica se han vuelto más pobres puede deducirse que la poesía lírica conserva solo en forma excepcional el contacto con los lectores. Y ello podría deberse a que la experiencia de los lectores se ha transformado en su estructura [...] Desde fines del siglo pasado, la filosofía ha realizado una serie de intentos para adueñarse de la verdadera experiencia en contraste con la que se sedimenta en la existencia controlada y desnaturalizada de las masas civilizadas (Benjamin, 1999: 2)

A esta experiencia desnaturalizada contribuye notablemente una idea-ambiente, la creciente confianza en el progreso como inercia de racionalidad y civilización. La idea del progreso de la humanidad de manos de la ciencia y la técnica, anunciada durante el Siglo de las Luces, se había asentado en la segunda mitad del siglo XIX después de varias crisis sociales, políticas y económicas¹⁵⁵. Todo quedaba inundado del espíritu positivista; se instalaba la jerarquía de los relojes y las estaciones de ferrocarril, el avance de la técnica, del *confort*, la confianza plena (más bien fe ciega) en la ciencia y en que el progreso económico y técnico llevarían en volandas al progreso social (y moral) de la humanidad en un movimiento imparable hacia adelante. Al fundamentalismo religioso de otras latitudes y tiempos le sustituyó una suerte de fundamentalismo racional científico y progresista, de pensamiento hegemónico, positivista, que se extendía desde los engranajes del capitalismo industrial de reciente triunfo hasta el marxismo activo, imbuido de una confianza similar en que la sociedad burguesa acabaría generando por inercia una sociedad sin clases (historicismo marxista que, por determinista y pasivo, tanto criticó Benjamin desde su posición marxista heterodoxa, si no herética). En ese momento, hasta el propio arte transpira positivismo a través, por ejemplo, del auge del Impresionismo, y se mercantiliza en la mediocridad de la sociedad burguesa decimonónica generando la reacción de pensadores y de escritores y otros artistas aquejados del agravamiento de un mal del siglo romántico, de un *ennui*, de un tedio, que busca y solo halla refugio en el propio arte, como sacerdocio, y en la propia literatura, como “orgía perpetua”, como “única forma de soportar la existencia” (Flaubert, 1978). Pocas muestras tan sutiles como la que hallamos en la carta de Flaubert (1978) a Louis de Cormenin de 7 de junio de 1844,

¿Conoce usted el tedio? No me refiero desde luego a un tedio común, consecuencia de la holgazanería o de la enfermedad, sino a esa desazón moderna que roe las entrañas del hombre y de un ser inteligente hace una sombra que anda, un fantasma que piensa. (Flaubert, 1978: 54)¹⁵⁶

Esta reacción anti-burguesa del arte ocupará el decadente fin de siglo y se extenderá durante los primeros años del nuevo como fundamento último de la oposición de las vanguardias. Ya no se tratará de *l'art pour l'art* sino precisamente de una reacción que pretende enfatizar y restituir la relación quebrada entre arte, hombre y sociedad, ya sea con mayor énfasis en la injusticia social subyacente o en el vaciamiento de vida y experiencia implícito en la sociedad burguesa, de la que es paradigma la Alemania guillermina, tan exclusivamente preocupada en sus florecientes

¹⁵⁵ Lo que Eric Hobsbawm llama *La era de la revolución (1789-1848)*. Editorial Crítica, Barcelona, 2003.

¹⁵⁶ Traducción libre.

negocios mundanos, como plenamente segura de su progreso imparable. Bien es cierto que empresas como el entonces reciente reparto de África, no solo garantizaban una suerte de salvífica misión civilizatoria —recordemos el comiendo de *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad (2005), “solo la idea redime”—, sino más prosaicamente un mundo inagotable de recursos sobre el que expandirse y posicionarse en la Segunda Revolución Industrial. No es de extrañar que el concepto de “espacio vital” (*Lebensraum*) fuera utilizado por primera vez (1901) por el geógrafo y etnólogo Friedrich Ratzel (1844-1904) y recogido por Karl Haushofer en la Alemania de Weimar para acabar convirtiéndose en la pieza angular de la política exterior nazi. Y sin embargo, todo había comenzado ya a temblar.

En este escenario histórico, la ciudad y, sobre todo, la multitud se erigen en protagonistas, no solo de la vida real, sino especialmente de las artes. Es el habitante de la gran ciudad inserto en la multitud quien ha experimentado esa transformación de la experiencia de la que hablaba Benjamin, mutación definida extensamente por autores como Bergson o intensamente por otros como Valery,

La sensación de estar necesariamente en relación con los otros, antes estimulada en forma continua por la necesidad, se embota poco a poco por el funcionamiento sin roces del mecanismo social. Cada perfeccionamiento de este mecanismo vuelve inútiles determinados actos, determinadas formas de sentir. (Valery, Citado por Benjamin, 1999: 12)

Es ahí donde Benjamin va en busca del primer testigo, Baudelaire, y encuentra esas transformaciones en toda su obra como, por ejemplo en *Les fleurs du mal*, en su famoso soneto de amor a última vista *À une passante*, “*la rue assourdissante autour de moi burlait [...] ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*”. Pero Baudelaire no es un testigo que nos hable desde fuera, que describa la ciudad y sus habitantes. Benjamin recoge las palabras de Desjardins, “se trata más de imprimir la imagen en la memoria que de colorearla o adornarla” en tanto que Baudelaire no describe la masa como hace Victor Hugo sino que se inserta en ella y la asume como “el velo fluctuante a través del cual veía París. (...) No hay giro ni palabra que en el soneto *À une passante* recuerde a la multitud. Sin embargo el proceso depende de la masa, así como del viento la marcha de un velero.” (Benjamin, 1999: 14)

Más allá de las múltiples referencias de Baudelaire que encontramos en Benjamin, la transformación de la experiencia y algunos de los efectos sociales derivados son tema recurrente que observamos con nitidez en numerosas citas. Así recoge el autor berlinés la amarga queja de

Engels, poco antes y este sí con perspectiva etnográfica, exterior (*La situación de las clases trabajadoras en Inglaterra*, 1845),

Una ciudad como Londres, donde se puede caminar horas enteras sin llegar siquiera al comienzo de un fin, tiene algo de desconcertante. Esta concentración colosal, esta acumulación de dos millones y medio de hombres en un solo punto, ha centuplicado la fuerza de estos dos millones y medio de hombres. Pero todo lo que esto ha costado es algo que se descubre sólo a continuación. Después de haber vagabundado¹⁵⁷ varios días por las calles principales se empieza a ver que estos londinenses han debido sacrificar la mejor parte de su humanidad para realizar los milagros de civilización de los cuales está llena su ciudad, que cien fuerzas latentes en ellos han permanecido inactivas y han sido sofocadas (...) la única convención que los une, tácita, es que cada cual mantenga la derecha al marchar por la calle; sin embargo, a ninguno se le ocurre dirigirse a los otros aunque sea una mirada. La indiferencia brutal, el encierro indiferente de cada cual en sus propios intereses privados, resulta tanto más repugnante y ofensivo, cuanto mayor es el número de individuos que se aglomeran en un pequeño espacio. (Engels citado por Benjamin, 1999: 11)

Como observa Benjamin, esta visión de la multitud provoca en Engels una doble reacción, moral, pero también estética “el ritmo”¹⁵⁸ al que los transeuntes se cruzan y se sobrepasan le desagrada”¹⁵⁹.

Si tomamos sus propias palabras, en *Viaje por la inflación alemana* (1924) —“al actuar, la gente solo piensa en su interés privado más mezquino, pero al mismo tiempo su comportamiento está, más que nunca, condicionado por los instintos de masa. Y, más que nunca, éstos vagan a la deriva, ajenos a la vida”—, podemos entender el propio viaje de Benjamin de la Alemania de Weimar¹⁶⁰ al París de Baudelaire, en busca del primer testigo. Al ocuparse del Barroco empleará el mismo método, la búsqueda de constelaciones epocales, pero no nos anticipemos.

¹⁵⁷ Un vagabundeo que es muy distinto del del *flâneur* nos dirá Benjamin.

¹⁵⁸ Sobre la relación entre ambas reacciones y la temporalidad subyacente volveremos.

¹⁵⁹ Y sigue WB “El atractivo de su descripción reside justamente en la forma en que el incorruptible hábito crítico se funde en ella con el tono patriarcal. El autor viene de una Alemania aun provinciana; quizás la tentación de perderse en una marea de hombres le es desconocida por completo”.

¹⁶⁰ Arendt (*Los orígenes del totalitarismo*) también se refiere al parecido entre la Francia fin de siglo donde esto ya se había asentado y la Alemania de Weimar. Hegel o el propio Engels desde la Alemania de provincias a París (o incluso entonces Berlín) se encontraron de lleno con el problema:

Hasta cierto punto, lo que pasó en Francia en las décadas de los 80 y los 90 sucedió treinta o cuarenta años más tarde en todas las Naciones-Estados de Europa. A pesar de las distancias cronológicas, las Repúblicas de Weimar y de Austria tenían históricamente mucho en común con la III República, y ciertas estructuras políticas y sociales de Alemania y Austria en las décadas de los 20 y los 30 parecían seguir casi conscientemente el modelo de la Francia *fin-de-siècle*. (Arendt, 2006: 158)

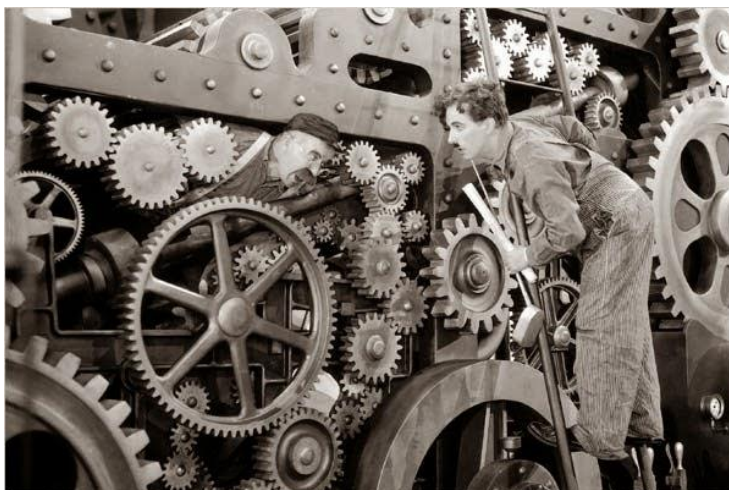
Lo que resulta notable es que en esa masa urbana, en esa multitud baudeleriana de mirada vacía —de *ojos sin niña*, diría el poeta—, la racionalidad técnica, como razón instrumental, ha tomado las riendas, ha asumido el poder y empieza a prescribir desde su dominio los modos de ver.

2.2 El cambio de percepción

Y es que las innovaciones no solo traerán el desarrollo económico, industrial y aquella confianza plena en el progreso de la que hablábamos antes, sino que, como veremos después con algo más de detalle, han sido el motor de un cambio de la percepción. Benjamin describe el proceso triunfal de una serie de innovaciones técnicas caracterizadas en común por reducir una serie de operaciones a una sola, a un solo golpe, *click* o “gesto brusco”. Desde los fósforos al teléfono, pasando por el disparo fotográfico, aparece el *shock*. Y Benjamin apunta con su lucidez habitual: “junto a experiencias táctiles de esta índole surgían experiencias ópticas, como la producida por la parte de los anuncios en un periódico y también del tránsito en las ciudades”. Un ritmo urbano cuya temporalidad produce una reacción moral y estética como veíamos en el comentario de Benjamin sobre Engels, ese amor a última vista de Baudelaire, como refleja el propio Benjamin en una suerte de *travelling* que llega hasta las alusiones al cinematógrafo,

Moverse a través del tránsito significa para el individuo una serie de shocks y de colisiones. En los puntos de cruce peligrosos, lo recorren en rápida sucesión contracciones iguales a los golpes de una batería. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en un reservorio de energía eléctrica. Y lo define en seguida, describiendo la experiencia del shock como «un calidoscopio dotado de conciencia». Si los transeúntes de Poe lanzan aún miradas sin motivo en todas direcciones, los de hoy deben hacerlo forzosamente para atender a las señales del tránsito. La técnica sometía así al sistema sensorial del hombre a un complejo *training*. Llegó el día en que el film correspondió a una nueva y urgente necesidad de estímulos. En el film la percepción por shocks se afirma como principio formal. Lo que determina el ritmo de la producción en cadena condiciona, en el film, el ritmo de la recepción. (Benjamin, 1999: 13)¹⁶¹

¹⁶¹ Fig. 5 Fotograma del filme *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin (1936).



Como venimos señalando, en el largo período histórico que estudiamos se produce, más o menos paulatinamente, un cambio en la percepción; creemos que si ese es un rasgo sociológico que afecta directamente al arte, no es menos destacable la perfecta comprensión del fenómeno por parte de los artistas de vanguardia, y en coherencia, en muchos casos, su respuesta mediante su asunción y utilización formal.

Veamos el siguiente fragmento —que por su interés merece ser reproducido íntegramente—, en el que Walter Benjamin se refiere precisamente a los cambios en la percepción, como cambio social que incide frontalmente en las manifestaciones artísticas,

En los largos períodos históricos, junto con las modalidades generales de existencia de las colectividades humanas, cambian también los modos de percepción. La manera en que opera la percepción, el medio en el que se produce, dependen no solo de la naturaleza humana, sino de los condicionantes históricos. En la época de las grandes invasiones bárbaras, la nueva industria artística o el Génesis de Viena denotan no ya solo un arte distinto al de la Antigua Roma sino una manera distinta de ver. Riegel y Wickhoff, teóricos de la escuela vienesa, fueron los primeros en distinguir ese arte del de la tradición clásica en la que hasta entonces se venía subsumiendo y en elaborar la hipótesis del cambio en la percepción. Aunque notables, sus planteamientos se limitaron a resaltar las características formales de la percepción del Bajo Imperio: no intentaron (quizá ni pudieron proponerse) mostrar las transformaciones sociales que dieron lugar a la nueva percepción. Hoy en día, las condiciones sí permiten comprender la relevancia de las causas sociales en el cambio perceptivo. (Benjamin, 2010b: 17)

Este planteamiento resulta fundamental y no solo en el contexto en el que lo trataba Benjamin, sino referido a la importancia de la comprensión de la problemática epocal por parte de un movimiento o un artista a la hora de plantear respuestas estéticas. Refleja además la postura

benjaminiana que podríamos calificar de neutral en relación con los nuevos medios (ni apocalíptico, ni integrado, simplemente asume el nuevo contexto y sus posibilidades).

Efectuar un repaso de los cambios de la percepción¹⁶² a lo largo de la historia de la cultura (de la historia en general, con especial incidencia en la cultura, en las manifestaciones artísticas) escapa con creces de nuestro objeto. Sí nos parece que al menos en el contexto del cambio de siglo, —quizás algunas décadas antes y después—, el cambio de percepción viene producido por una evolución, un avance de medios técnicos de todo tipo. Se trata de la experiencia del hombre de la modernidad a la que nos venimos refiriendo, esa vivencia instantánea, simultánea incluso, presidida por los relojes, por las estaciones de ferrocarril y por la multitud de las grandes urbes europeas. Y aún más, ese irrumpir de la técnica llega también a las artes, a través fundamentalmente de la fotografía y del cine¹⁶³.

Múltiples son los reflejos de este cambio de percepción, como cambio social tan estrechamente vinculado a lo que hemos llamado la problemática del siglo, de la *moderne*, enraizada en el avance de la técnica. París, Londres, Berlín y la experiencia en forma de shocks de sus respectivas multitudes de, al menos, Baudelaire a Weimar serán sus protagonistas y el centro de la atención de pensadores y artistas de vanguardia que, como los expresionistas¹⁶⁴, buscarán restaurar la

¹⁶² Por ejemplo, los que se producen más recientemente como consecuencia de la elevación de nuestra mirada ya sea esta física (aviones, rascacielos, etc.) o de otra índole (nuestra consciencia global y digital).

¹⁶³ Es en este contexto, pero aplicable a tantos otros, en el que se producen las palabras de Benjamin, que define ese cambio perceptivo con su célebre expresión “decadencia del aura” (con no poca influencia de Lukács y del Romanticismo, a nuestro juicio),

No resulta difícil entender que la actual decadencia del aura se debe a las condiciones sociales o, más precisamente, a dos circunstancias estrechamente vinculadas a la creciente importancia de las masas en la vida de hoy: hacer que las cosas resulten espacial y humanamente más cercanas es un deseo de las masas tan apremiante y apasionado como su tendencia a negar, a través de la reproducción, la unicidad de las cosas. Cada día es más evidente la necesidad imperiosa de apoderarse del objeto todo lo cerca que se pueda, a través de su imagen, de su reflejo o, mejor dicho, de su imagen reproducida. No hay duda de que la reproducción, tal como la proporcionan las revistas y los noticieros, es distinta a la imagen. La unicidad y la duración son propias de esta, como la fugacidad y la reproductibilidad lo son de aquella. Sacar el objeto de su halo, destruir su aura, es propio de una percepción cuyo “sentido de lo idéntico en el mundo” se desarrolla hasta negar lo único serializándolo (...) La adecuación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un proceso de enorme alcance que afecta tanto al pensamiento como a la percepción. (Benjamin, 2010b: 18)

¹⁶⁴ El expresionismo, los expresionismos, la condición expresionista, capta perfectamente este cambio de percepción o mejor dicho las transformaciones sociales subyacentes que lo provocan. E incluso, y esto tal vez sea especialmente singular, asumiendo el cambio actúa para que opere una nueva transformación, de tal manera que se produciría un fenómeno inverso, un cambio en la percepción provocado desde el arte.

Sobre la problemática relación de Benjamin con el expresionismo literario (en general, de rechazo) y pictórico (de aprobación, en ocasiones fervorosa), véase J.M. Palmier (2006), *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, París, Klincksieck.

relación quebrada entre arte y sociedad y, en cierto modo, tratar de restablecer el vínculo del sujeto con su experiencia.

Como venimos planteando, es precisamente la cuestión de la experiencia moderna desnaturalizada¹⁶⁵ la que atrae a Benjamin —y le ocupa a lo largo de toda su obra— como tema central de la modernidad, para cuya comprensión estudiará el Barroco y a Baudelaire, con la finalidad última de tratar de construir alternativas críticas. Antes de desbrozar mínimamente la respuesta (o protesta) benjaminiana conviene, no obstante, repasar brevemente otras respuestas desde las artes a este “problema” moderno; tomar este breve desvío puede contribuir, creemos, a ver con perspectiva el proyecto benjaminiano y a comprenderlo en toda su extensión.

2.3 La respuesta en las artes

Como venimos señalando en el pensamiento y las artes, se produce una reacción¹⁶⁶ ante la problemática del siglo, en la que destaca el Expresionismo, en el que nos detendremos como particular respuesta desde las artes que ejemplifica paradigmáticamente la protesta ante la problemática de la modernidad que hemos fijado como tema principal en Benjamin,

desde Nietzsche hasta Wedekind tendían a demostrar la falsedad del espejismo positivista y de una filosofía del progreso muy alejada de la de sus fundadores ilustrados (...) el expresionismo nace sobre esta base de protesta y de crítica y es, o pretende ser, lo opuesto al positivismo (...) doctrina de orden, que daba un tinte de espiritual entusiasmo a la sociedad burguesa en su fase de prepotente desarrollo económico. (De Micheli, 2004: 67)

Así, en un primer acercamiento debe resaltarse que, aunque toma importantes elementos del naturalismo y del impresionismo, constituye una reacción ante ambos. Frente a la mirada desde fuera, la mirada desde dentro. De la óptica de un impresionismo que se fue alejando de sus bases realistas para asumir una ejecución científicista, en tanto que se limitaba a reproducir desde fuera la luminosa realidad del progresismo oficial y superficial, se pasa a la mirada desde el interior

¹⁶⁵ Que también podríamos describir —en línea con una de las dinámicas que veíamos en Weimar— de “fragmentada”.

¹⁶⁶ En el fundamento filosófico de la reacción hallamos ecos del abismo romántico, que es comprensión de la doble naturaleza de la realidad, oscura y luminosa, tal y como lo observamos en un Hoffmann o un Keats. Pero encontramos también el sentimiento trágico de Nietzsche que no es precisamente un sentimiento que conduzca a una suerte de *bovarismo*, sino que constituye una toma de conciencia de la realidad, un apasionado vivir sin falsas ilusiones, un aplomo ante el abismo desprovisto de contenido moral e incluso decididamente amoral, en la medida en que esta pudiera ser, en palabras del propio Nietzsche, el *deus ex machina* de la modernidad secularizada, una especie de bálsamo inane que se aplica como placebo contra una realidad insoportable. Se trata, en cambio, de dirigir la mirada al abismo y de reaccionar frente a él. Que la reacción incorpore un componente moral, añadiríamos, será cuestión de miradas y de voluntad.

propia del expresionismo, como reacción auténtica que retoma la esencialidad naturalista para alzarse “frente a la aparente calma del entramado social” (De Micheli, 2004: 68).

Como vemos, tal vez la principal respuesta desde las artes a la problemática del siglo que acabamos de enunciar —y que en Benjamin caracterizábamos como la experiencia desnaturalizada de la modernidad—, o cuando menos la respuesta más directa a la crisis de la existencia moderna en tanto que “única problemática auténtica que se planteaba a los artistas europeos de comienzos del siglo XX” (De Micheli, 2004: 134), vino de la mano del expresionismo.

La fuerza de este movimiento deriva de que no esquivó los problemas que los últimos años del siglo XIX habían dejado en herencia al nuevo siglo. En suma, la problemática del expresionismo cualquiera que fueran las soluciones era una problemática auténtica, la única auténtica que se planteaba a los artistas europeos a comienzos del siglo XX. Por tanto el movimiento expresionista no fue un movimiento formalista, sino un movimiento de contenido y por lo menos en una parte de él palpitan con fuerza algunos de los motivos de fondo de la historia de nuestro tiempo (De Micheli, 2004: 134).

Esa identificación de una problemática auténtica no viene, no obstante, acompañada de un único tipo de respuestas, sino que se plantean salidas artísticas de gran heterogeneidad formal y diversidad de fondo, que van desde la evasión hasta la acción directa, pasando por múltiples expresiones de protesta (en sentido amplio) que pueden englobarse en un *arte de oposición* (De Micheli, 2004: 68). De Micheli, (2004: 79-81) señala algunos elementos y tendencias característicos del movimiento (anterior a la Primera Guerra Mundial¹⁶⁷), a pesar de su heterogeneidad de latitudes, contenidos y formas, en los que no solo se reconocen los grandes

¹⁶⁷ Si bien se trata de un movimiento europeo con importancia en Francia, Bélgica, Italia o el mundo eslavo, el fenómeno expresionista propiamente dicho —a lo que nos podríamos referir como expresionismo histórico—, se manifestó con mayor intensidad en Alemania como reacción al esplendor guillermino, al orden y al progreso y fue protagonizado por unos cuantos escritores y pintores desde centros geográficos diferentes (Berlín, Munich, Dresde, etc.). Tal vez parezca una obviedad si asentamos el nacimiento del expresionismo (pictórico) en los primeros años del siglo (por ejemplo, en pintura, el grupo *Die Brücke* se fundó en 1905), pero tal vez no esté de más resaltar que el expresionismo no nace como reacción a la Primera Guerra Mundial y su delirio de sangre y trincheras, aunque reaccione fuertemente contra ella, sino más bien como profética y trágica manifestación de que todo no conducía inevitablemente a un mundo mejor, de que la nueva cerrazón de un progreso científicista y mercantil, no sólo desnaturalizaba al ser humano sino que portaba en su seno una criatura monstruosa,

El expresionismo nace realmente en el momento de apogeo de la potencia económica y política de la Alemania de Guillermo II. Sus obras mayores no son el eco del traumatismo de la Gran Guerra y de sus consecuencias catastróficas; sería tentador otorgarles un carácter premonitorio o, al menos, sin duda más exactamente, de considerarlo como la revelación de las taras de una sociedad que basa sus valores únicamente en el éxito material: los expresionistas tendrían como objetivo las certezas hipócritas del conformismo burgués. (Gliksohn, 1990: 17)

rasgos del movimiento —sin que se extiendan homogéneamente—, sino la crisis de realidad que se viene manifestando desde el siglo anterior y a la que nos venimos refiriendo:

(1) El primer elemento es el “desencadenamiento de las fuerzas liberadoras de la naturaleza, de la libertad y del instinto” como fuente de renovación frente a la falsa moral y la vulgaridad guillermina. Franz Wedekind es en teatro un claro ejemplo de esta reacción que pretende superar el naturalismo y subvertir los principios sobre los que se funda la sociedad burguesa; frente a convenciones y normas, sinceridad de pasiones e instintos primitivos y, en concreto, el señalamiento de la represión de la sexualidad como uno de los males sociales. Lo emotivo, instintivo, primordial, lo encontramos también en los artistas de *Die Brücke*, en Kirchner, Nolde o Müller, por poner los ejemplos de mayor interés.

(2) El segundo elemento es cuando menos contrapunto del primero; frente a la vulgaridad material de la sociedad, el cielo del espíritu, al que ninguna fuerza puede llevar el desorden. Se identifica al escritor Georg Trakl con esta concepción en la que podría ubicarse también, por ejemplo, a Kandinsky y *Der Blaue Reiter* en su afán por expurgar los instintos desencadenados en las obras de *Die Brücke* (o en literatura de Wedekind). También hallamos este elemento en Klee¹⁶⁸. Estaríamos en este caso (Klee, Kandinsky, Marc) “no ante un racionalismo idealista, sino más bien ante un espiritualismo neorromántico”. Sin embargo, las diferencias entre el Kandinsky abstracto y Klee (figurativo, aunque sea mínimamente), pueden ser notables y el debate —más allá de que se comparta la opinión de la crítica— de cierta relevancia para nuestra investigación. En ese sentido,

En Klee no existe este diafragma definido entre artista y mundo fenoménico; por tanto su lenguaje rechaza la abstracción absoluta. Kandinsky tiende a suscitar en el alma resonancias mediante puros ritmos formales, puras vibraciones cromáticas. Klee tiende a expresarse siempre por alegorías, analogías y símbolos. Suya es esta definición: “El arte es la imagen alegórica de la creación”. En suma, en Kandinsky, la concepción ascética opone el espíritu a la materia, mientras que el inmanentismo de Klee elimina tal dualidad para afirmar una continuidad del universo. (De Micheli, 2004: 102)¹⁶⁹

¹⁶⁸ Y según el propio pintor (De Micheli 2004:105), al menos como tentativa también lo encontraríamos en el escritor Alfred Kubin del que Klee escribe en su *Diario* que “huía de este mundo porque no lograba soportarlo físicamente. Pero se detuvo a mitad de camino; siente el deseo de lo cristalino, pero no consigue liberarse del fango viscoso del mundo real”; un fango del que según De Micheli, si consigue liberarse el propio Klee.

¹⁶⁹ Abundando en lo mismo, la descripción de De Micheli es plástica y a partir de ella puede pensarse en la existencia, cuando menos, de algunas cercanías y resonancias entre Benjamin y Klee :

La evasión de Klee tiene lugar siempre, o casi siempre, en la continuidad de la naturaleza. Así dotado, como estaba de una excepcional y sutilísima fantasía, crea una encantadora fábula en la que el reino mineral, el reino vegetal, el reino animal, los espacios cósmicos y los universos estelares se encuentran. (...) Klee busca

La idea de Klee, del artista como mediador no resulta lejana a los planteamientos que se defienden en la parte central (segunda parte) de este trabajo. Por otra parte, su relación de sensibilidad con Benjamin, tal vez más que de significado, y su aprecio por la alegoría harán comprender la predilección por la acuarela *Angelus Novus*. Su melancólico sentido en las *Tesis sobre la historia* resulta difícilmente reducible al nivel de anécdota que, en cambio, cabe situar en relación con la esencialidad de un esqueleto, de formas arcaicas de representación humana (el arte egipcio, primitivismo, infantilismo incluso), con una temporalidad que más que suprimir la historia como dice De Micheli de Kandinsky, situando al arte en una esfera diferente, parece querer detenerla en lo que tiene de destructora, resaltando los rasgos esenciales de las criaturas de la naturaleza. Si el arte es para Klee la imagen alegórica de la creación, se entenderá la descripción benjaminiana del ángel que trata de frenar la historia de la destrucción. Sobre estas cuestiones entraremos de lleno en el próximo capítulo al tratar temporalidad y representación en Benjamin a partir del *Trauerspiel*.

(3) Como tercer elemento y tendencia sitúa De Micheli (2004: 80) la “oposición activa en sentido crítico y polémico, con objetivos específicos e incluso políticos”, es decir, aquellos artistas en cuya solución hallamos un predominio del contenido explícito, ensamblado siempre con la forma artística revolucionaria. Encontramos los ejemplos de Heinrich Mann o, posteriormente, ya que estamos hablando de elementos de antes de la Primera Guerra Mundial, el de Ernst Toller o más tarde los de Piscator y Bertolt Brecht en el teatro, el del *Novembergruppe*, o el del realismo expresionista de la Nueva Objetividad, en una línea que lleva de Grosz, Dix o Beckman a Käthe Kollwitz, —“la voz del silencio de los pueblos sacrificados” (De Micheli, 2004: 111)—, o a artistas difícilmente clasificables (situados en ocasiones en la esfera del *Dada*) como John Heartfield.

Más allá del contenido explícitamente político conviene hacer algunas consideraciones sobre este *realismo expresionista* que, en buena medida, son extrapolables al conjunto de respuestas que, acompañadas con las transformaciones sociales, técnicas, creen posible “terminar con aquel que, por cotidiano y próximo que sea, lo conoce todo, lo ve todo, todo lo ordena” y “sustituirlo por

el sutil esqueleto de las hojas, el alma de una brizna de hierba, el esquema de circulación de la linfa en el tronco de un árbol, la geografía de los nervios que serpentean en el cuerpo terrestre; busca la vida en su estado germinal. (De Micheli, 2004: 106)

un proceder capaz de articular la relación entre los diferentes fragmentos sin acudir a un fundamento superior. Situarse en el lugar de vida, no contemplarlo desde fuera”. Es lo que para Auerbach ocurriría en literatura en el caso de Virginia Woolf o según Bozal (2006: 205) en el pintor George Grosz, que “no pretenden describir estados de ánimo, sino suscitarlos”.

El realismo expresionista de Grosz (Bozal, 2006: 214), especialmente el de sus *collages* (mirar y tocar) se fundamenta precisamente no en la perfección naturalista sino en ese *estar dentro* que exige a su vez proximidad y distancia (el berlinés moderno). No hay mirada exterior (global), no hay mundo exterior, la mirada es interior, se incluye en la misma superficie pictórica o textual. El *collage* pictórico propio de Grosz, como lo es de Heartfield (1891-1968) hace de cada fragmento una parte sencilla pero representativa, un fragmento que se relacionará con otros fragmentos siendo la narración patrimonio del conjunto (Bozal, 2006: 214). Seguimos las ideas de Bozal al respecto para resaltar que la diferencia entre Grosz y Heartfield es de partida “material”. Heartfield no crea las imágenes, solo las combina y así, con el significado antiguo encuentra un significado nuevo, desembarazado de tradición, por asociación. El autor es así un manipulador (más o menos cuidadoso) “que tiene que ser respetuoso con la realidad que manipula, no puede deformar hasta anular la significación original del motivo”. Por decirlo resumiendo: hay imágenes reales y manipulación de las mismas,

La fotografía implicaba una distancia respecto del motivo real y su difusión en los medios de comunicación de masas, dotaba a esas imágenes de un sentido para el que la aclamación era la única actitud posible, la difusión sustituía la realidad por el resultado fotografiado. (Bozal, 2006: 216)

Y ahí es precisamente donde aparece Heartfield, artista catalogado como dada pero en la tradición y cercanía del expresionismo tardío. Como apunta Bozal Heartfield toma una doble distancia, la de la deformidad y la de la deformación ocultada por la imagen, “una sarcástica aproximación a la historia y a la violencia que le es propia” (Bozal, 2006: 216). Heartfield comprende el cambio de percepción y el cambio de exposición y utiliza los mismos medios para desvelar la realidad subyacente, para romper el hechizo (de la propaganda), la hipnosis, la alucinación colectiva,

El artista del fotomontaje, al trabajar con esos fragmentos suponía al menos dos cosas: era posible desvelar el sentido de lo real y el arte podía contribuir a su transformación ayudando a configurar la conciencia de todos aquellos que estaban dispuestos a llevar a cabo una transformación profunda de las cosas. (Bozal, 2006: 218)

Se trata en definitiva de aquel poder de desvelar la realidad al que se referirá Edschmid al hablar de la nueva función del arte, muy lejos ya de su pretensión de reproducir la superficie de una realidad que ya existe.

En resumen los tres elementos, componentes entrelazados del expresionismo histórico y a su vez caminos o salidas alternativas, encuentran a nuestro juicio una veta común en el motivo de la reacción y en la querencia por un hombre nuevo, por una sociedad nueva, lo que tantas veces resaltaron los artistas expresionistas al dibujar un mundo crepuscular que a su vez refleja la cercanía (o bien, el deseo) de un nuevo amanecer. En segundo lugar, pero no menos importante, la ruptura también es común en tanto que ruptura radical con la convención artística vigente que contempla el mundo desde fuera y quiere replicarlo; la nueva expresividad pretende su sustitución por una mirada interior, desde la realidad misma. En palabras de Edschmid, el mundo ya existe; no tiene ningún sentido hacer una réplica de él. La función principal del artista consiste en indagar sus movimientos más profundos y su significado fundamental, y en recrearlo,

Si la realidad a que se hacía frente era una realidad no imaginada sino histórica, el núcleo que brotaba de ella no podía dejar de ser hijo suyo, a pesar de que la operación creativa estuviese empapada de sugerencias místicas o existenciales. Sin duda este es el lado más rico, más válido y más denso de posibilidades del expresionismo, y no solo del expresionismo alemán. Es evidente que su fruto está íntimamente ligado a la mayor fuerza de verdad no mistificada que el artista hay podido sacar, *ex rerum natura*. Ciertamente, en este acto creativo el artista se siente involucrado en la cosa misma, se siente parte de ella. Por tanto el elemento subjetivista está acentuado, pero al mismo tiempo, en muchos casos, tal subjetivismo también está al servicio de la acentuación de la verdad contenida en la situación de lo real (De Micheli, 2004: 85).

Así pretenden los expresionistas acabar con la concepción burguesa del mundo, romper las fachadas, retirar las máscaras y que emerja el hombre, un hombre nuevo, a pesar de que tal vez las máscaras no escondan un rostro, sino su ausencia. Así que en realidad, más allá del expresionismo histórico (o de expresionismos como prefieren algunos autores), puede hablarse de una *condición expresionista* en el arte, en tanto que los “temas del expresionismo permanecerán como temas del arte mientras dure la alienación del hombre” (De Micheli, 2004: 134). En esta reacción expresiva, desde dentro y plenamente consciente de la palpación de la historia y los problemas epocales en tiempos de crisis encontramos un *leitmotiv* a lo largo de los movimientos y lenguajes artísticos y, como veremos en la segunda parte, fuertes entrelazamientos con los hallazgos estéticos y políticos que Benjamin presentó en su estudio sobre Barroco¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Volveremos más adelante sobre la cuestión del realismo.

Y es que como veíamos al repasar las influencias, según recoge a su vez Maura (2013: 94), en la *Teoría de la Novela* de Lukács encuentra Benjamin una estrategia que se basa en buena medida en concebir la modernidad como *ethos*, “y el *Trauerspiel* como forma ético-política del Barroco”, de manera que “el arte barroco es realista desde un punto de vista ético” (Maura, 2013: 94),

El *Trauerspiel* no ha perdido pie en la realidad, son sus críticos quienes han renunciado al realismo. El interés filosófico del *Trauerspiel* radica en constituir una reacción ante dichos síntomas de decadencia. La historia atraviesa la obra de arte y viceversa. Las ruinas del mundo renacentista se introducen en la forma-*Trauerspiel*, no son meramente reflejadas por él. (Maura, 2013: 94)

La clave la da, con carácter general, Barthes, cuando de manera plástica y nítida afirma que el realismo es una idea moral, y ello, en un doble sentido, como *ethos* y *pathos*: como respuesta expresiva al mundo basada en la autenticidad y como cuestión de índole política.

En el fondo del realismo hay, tal como ha conocido nuestra literatura, una paradoja notable: las relaciones del escritor y de lo real siempre han sido, en efecto, relaciones éticas, y no relaciones técnicas: históricamente hablando el realismo es una idea moral.¹⁷¹ (Barthes, 1956)

En todo caso, conviene resaltar que las relaciones de Benjamin con el expresionismo están plagadas de contradicciones y dificultades de interpretación. Lo importante a nuestros efectos parece, no obstante, plantear un aspecto para el que resulta útil conocer esta caracterización expresionista que acabamos de esbozar: Benjamin también reacciona ante esa problemática “del siglo”; lo hace buscando las claves en otra época de crisis y en sus realizaciones estéticas. Su planteamiento no es muy diferente del de la condición expresionista en un sentido: busca en la obra de arte (y en la literaria) la relación con las formas ético-políticas¹⁷². Este planteamiento permitirá tener presente desde ahora y hasta el final de nuestro trabajo algunas cuestiones entrelazadas: el realismo como cuestión moral; la temporalidad (histórica) como cuestión central de la crítica de la modernidad; y la idea del escritor/artista asociado a una función (social) cultural de las artes. Veremos que en esa búsqueda Benjamin acudirá al siglo XIX, al Romanticismo, a Baudelaire y mucho más atrás aún, al Barroco, para encontrar claves de comprensión crítica de un presente cuya tumultuosidad no puede entenderse solo como acumulación de acontecimientos, sino probablemente como momento de eclosión —y conciencia de crisis general, igual que en el Barroco o tras la Segunda Guerra Mundial—, de grandes transformaciones de la modernidad capitalista que más allá de la fuerte influencia de la guerra y de la revolución venían fraguándose desde mucho antes.

¹⁷¹ *Los nuevos problemas del realismo*, 1956.

¹⁷² La literatura como *organon* de la historia en el sentido al que nos referimos al principio del capítulo 3, la obra recoge el *ethos* histórico pero no en un sentido estático.

Veamos ahora, para concluir el capítulo y en relación con lo hasta aquí expuesto, algunas claves de la crítica benjaminiana de la modernidad como *leitmotiv* de su obra, como tema para centrar el estudio de su obra frente a interpretaciones antagónicas.

2.4 La respuesta de Benjamin: experiencia, memoria, temporalidad, representación

2.4.1 La experiencia desnaturalizada de la modernidad: experiencia auténtica y experiencia inmediata¹⁷³

En su crítica de inspiración romántica de la modernidad Benjamin se sitúa -como hacen los expresionistas y otros pensadores y artistas, aun con salidas muy diversas- en la comprensión de la cuestión nodal de un período mucho más amplio: la experiencia desnaturalizada de la modernidad o, si se prefiere, en el “debilitamiento moderno de la conciencia del tiempo”¹⁷⁴.

Transeúntes, trabajadores, habitantes del mundo moderno como víctimas de la civilización urbana e industrial, desposeídos de una experiencia auténtica que estaba “fundada en la memoria de una tradición histórica y cultural”, imbuidos de una experiencia inmediata, que provoca en ellos un comportamiento reactivo, de autómatas,

Para Benjamin la quintaesencia del infierno es la eterna repetición de lo mismo, cuyo paradigma más terrible no está en la mitología cristiana sino en la filosofía griega: Sísifo y Tántalo, condenados al eterno retorno del mismo castigo. En este contexto Benjamin cita un pasaje de Engels en el que se compara la interminable tortura del obrero, forzado a repetir sin descanso el mismo movimiento mecánico, con el castigo infernal de Sísifo. Pero no se trata solo del obrero; toda la sociedad moderna, dominada por la mercancía, está sometida a la repetición, al “siempre lo mismo” disfrazado de novedad y moda [...] “la humanidad hace el papel de condenada” (Lowy, 2012: 104).

En los escritos sobre Baudelaire y en la *Obra de los Pasajes* las referencias son continuas a la experiencia del shock, frente a la experiencia reflexiva o pausada,

Benjamin introduit, corrélativement, la comparaison avec les secousses du parc d'attractions, de la foire, et avec les coups dans les jeux de hasard. Dans tous les cas l'expérience vécue du choc est appelée telle par euphémisme, étant donné qu'elle s'installe comme une crise permanente sur les ruines de l'expérience réfléchie se construisant à travers la durée (Ivernel, 2011).

¹⁷³ Sobre la vinculación entre los conceptos de origen y experiencia en Benjamin, véase J.M. Palmier (2010).

¹⁷⁴ De la época, pero de la época que va desde la Revolución Francesa hasta al menos la Segunda Guerra Mundial; luego, digamos, la cosa se complica. Como señala Safranski (2009: 36) “como resultado de la Revolución Francesa, las masas entran por primera vez en el escenario de la historia”.

Esta nueva experiencia no solo tendrá consecuencias estéticas —a través de los cambios de la percepción a los que nos hemos referido antes y a través de un ritmo determinado como veíamos con Engels—, sino importantes consecuencias políticas. Bien es verdad que esos cambios habían aparecido mucho antes, por lo que cabría remontarse hasta la Revolución Francesa como “escena originaria de la acción fundadora de la sociedad” (Safranski, 2009: 32). A pesar de su carácter de “amanecer histórico” y su inicial esperanza de liberación, sostiene Safranski aludiendo a Goethe que pronto llegará la “tiranía de la razón la ejerce una elite intelectual que [ya] sabe aprovechar los instrumentos modernos para la movilización de las masas, que entran por primera vez en el escenario de la Historia; una alianza histórica entre elite y populacho que constituye un preludio de los excesos totalitarios en el siglo XX” (Safranski, 2009: 35-36).¹⁷⁵ En definitiva, podría decirse que Benjamin sitúa al progreso y a la razón tiránica como barrotes de la “jaula de acero de la modernidad” (según la conocida fórmula de Max Weber), que como señala Safranski acabará mostrándose como una de las claves de la “tragedia civilizatoria”¹⁷⁶.

Avancemos en el análisis de cómo estas cuestiones centrales en la crítica benjaminiana en torno a la experiencia desnaturalizada de la modernidad se entrelazan en su obra con la memoria, la temporalidad y la representación.

¹⁷⁵ En este punto, siguiendo a Safranski, resultan interesantes las opiniones de Goethe sobre las masas. Le repugna la revolución porque prefiere la evolución, pero sobre todo porque “le resulta terrible la idea de que las masas sean susceptibles de seducción pues los hombres de la revolución les arrastran a una región desconocida para ellas” (Safranski, 2009: 38). Además, para Goethe el “hombre corriente” no puede elevarse hasta el punto de asumir la responsabilidad por el todo. Este último pensamiento podría caracterizarse de propio de un Goethe que para Safranski es puramente elitista, conservador, antidemocrático, autoritario, individualista, que pareciera no dejar lugar realmente a la evolución, en tanto que, —citamos a Safranski quien recurre a su vez a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*—, afirma “el hombre ha nacido para una situación limitada”. Más allá de ese eventual carácter conservador, parece que en momentos de alta politización y baja comprensión, la manipulación consciente de las masas (el populismo llega en formas diversas) o incluso la deriva por inercia (más actual) es la regla. En ese mismo sentido afirma Safranski, que para Goethe “la politización general en la incipiente época de masas tenía por consecuencia una confusión fundamental en la percepción de lo próximo y lo lejano”. Se refugia Goethe entonces en la “personalidad individual”, “en la brillante ignorancia al servicio de la vida que Nietzsche ensalza y que pertenece a la prometeica fuerza de configuración” (Safranski, 2009: 38-39).

¹⁷⁶ A este respecto véase H. Arendt, *La condición humana*. Como señala Manuel Cruz “para H. Arendt la idea de un proceso unilineal anula la libertad de acción. No hay ley de la historia que asegure el progreso: este siglo ha proporcionado demasiados ejemplos de que en cualquier momento podemos regresar a la barbarie (1991: XII)”. Es significativa la concordancia de Arendt en este punto (poco resaltado habitualmente, pensamos) con la temporalidad del origen benjaminiano y su filosofía de la historia:

No hay conocimiento histórico neutro, por la misma razón que no existe punto de vista privilegiado. Imposible por tanto atribuirle a nuestra autora una visión continuista de la historia: no en vano ha reiterado, en más de una ocasión que la historia es un relato que no cesa de comenzar, pero que no termina jamás. Tesis como la de que la historia se vence del lado de la libertad o la de que el hombre hace la historia, pueden ser asumidas siempre que se las entienda en clave de contingencia. Se percibe entonces la diferencia entre la perspectiva arendtiana y la de las filosofías de la historia posteriores a Kant, empeñadas en devolvernos un mundo sin pasado. (Cruz, 1991: XI-XII)

2.4.2 Experiencia, memoria e historia

En el ensayo *Sobre algunos motivos en Baudelaire* que Benjamin parece¹⁷⁷ que pretendía incorporar en el *Libro de los Pasajes* se recoge la relación entre experiencia y memoria, entre experiencia y tiempo a la que nos referíamos al tratar las influencias sobre Benjamin, así como la proliferación de sentidos que pueden atribuirse al término memoria. No podemos detenernos aquí en las profundidades de ese texto pero sí, al menos, tomar nota de esas relaciones, porque en lo sustancial siguen vigentes. Desde luego, posteriormente se ha producido un importante desarrollo por los estudios sobre la cultura —desde Bourdieu, Foucault o Ricoeur hasta Assmann o Erll— de construcciones derivadas de las anteriores o adaptadas a una sociedad tecnológica y multicultural que ha evolucionado mucho desde el período de entreguerras. Sin embargo, las cuestiones centrales sobre la memoria siguen siendo algunas de las que Benjamin identificó en su crítica de la modernidad.

Una primera referencia para Benjamin es Henri Bergson quien con su estudio de la memoria individual puso esta cuestión en el ámbito de las disciplinas sociales y artísticas modernas. Podría decirse que Bergson salva la oscuridad medieval erigiéndose en el eslabón entre algunas cosmovisiones¹⁷⁸ antiguas sobre el tiempo y la problemática sobre su debilitamiento como consecuencia de los usos y costumbres sociales y económicos de la modernidad occidental. Benjamin se encarga de apuntar cómo Proust convertirá la memoria pura de Bergson en la división entre memoria voluntaria e involuntaria, en “el recuerdo voluntario, la inteligencia, por un lado y el pasado que reaparece por azar, por otro”. Bergson y Proust (y, en otro sentido, la Escuela de Freud al vincular memoria involuntaria y conciencia) no solo ofrecen ricas vías de conocimiento para adentrarse en las formas en las que recordamos, sino que permiten dar un paso adicional: la conexión entre memoria individual y memoria colectiva entendida como algo diferente de la simple suma de memorias individuales.

Es comúnmente reconocido que el término memoria colectiva se suele atribuir casi en exclusiva a Halbwachs¹⁷⁹, en la medida en que generaliza su uso y profundiza en los fenómenos sociales derivados de la constatación de una forma colectiva de pensar, conocer e imaginar: la memoria.

¹⁷⁷ Véase Palmier, 2010.

¹⁷⁸ Véase R. Mate, 1993.

¹⁷⁹ M. Halbwachs (1997). *La Mémoire Collective*, Paris, Albin Michel.

Halbwachs se centra fundamentalmente en la memoria del grupo (no en la colectiva entendida como la del conjunto de individuos que forman la comunidad estatal/nacional).

Sin embargo, no es Halbwachs el único, ni el primero, que maneja la existencia de una memoria que supera lo individual para centrarse en lo social. Aby Warburg¹⁸⁰ identifica en tempranos estudios lo que podríamos llamar una memoria cultural (y hoy, incluso, transcultural) al identificar en manifestaciones tan diferentes como la danza o la pintura ciertas formas supervivientes o expresiones de lo esencial o, si se prefiere, al constatar cierto linaje intermitente a través de la historia de la cultura.

Finalmente, el propio Benjamin hace de la memoria colectiva —en un sentido diferente del de Halbwachs— parte central de su pensamiento sobre la historia. Puede resumirse dicha centralidad mediante la conexión que establece entre el declive de la narración (filósofo narrador, le llama Scholem [2004: 17], por referencia a Schelling) y el de la conciencia del tiempo,

Hay que señalar por lo demás que históricamente existe una extremada competencia entre las formas de comunicación. En la sustitución de la antigua relación por la ya moderna información y de la información por la sensación, se refleja la atrofia creciente y actual de la experiencia. Todas estas formas se apartan igualmente por su parte de la narración que es una de las formas más antiguas de comunicación que se conoce. Lo que a esta le importa es transmitir el puro-en sí de lo ocurrido (tal como hace hoy la información); se sumerge en la vida del relator para participársela a los oyentes en tanto experiencia. Por eso lleva adherida sobre sí la huella que corresponde al narrador y ello del mismo modo que la vasija de arcilla la huella de la mano del alfarero. (Benjamin, 1999: 5).

El *Libro de los Pasajes* es, en ese sentido, un esfuerzo de aplicación práctica de esta idea en la ciudad de París a través de objetos o lugares que funcionan como “portadores de memoria”. Una respuesta al declive de la experiencia moderna del tiempo la encuentra Benjamin en una definición amplia de lo artístico y de la expresión que permita recoger la herencia cultural frente al elitismo, la banalización y la mercantilización del arte. Dicho en pocas palabras, frente al declive de la temporalidad en nuestras sociedades, la literatura y las artes pueden responder, en su función cultural, mediante la expresión de lo esencial, mediante la preservación.

En las siguientes palabras puede percibirse cómo la memoria colectiva se entrelaza con las artes y la cultura en su función antropológica, amalgamando memoria voluntaria e involuntaria,

¹⁸⁰ Véase, por ejemplo, A. Warburg (2018). *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*, Madrid, Siruela.

Allí donde impera la experiencia en su sentido estricto, ciertos contenidos que son propios de nuestro pasado individual entran finalmente en conjunción con los del colectivo en la memoria. Los cultos con su ceremonial y con sus fiestas, en las que quizás en Proust no se pensaría nunca, consumaban una y otra vez la amalgama entre estas dos materias en el interior de la memoria. Provocaban la reminiscencia en unas épocas predeterminadas y seguían teniéndola a la mano durante toda la vida. Reminiscencia voluntaria e involuntaria pierden con ello su exclusión recíproca. (Benjamin, 2014)

Se notará que en Benjamin la experiencia y la memoria así entendida se encuentran perfectamente entrelazadas con un concepto de la historia y la temporalidad que se subsume en la conocida fórmula “el origen es la meta”. Al concepto de origen¹⁸¹ como núcleo de la temporalidad barroco-benjaminiana nos referiremos en el capítulo siguiente, ya dentro de la parte central de este trabajo, pero antes es preciso anticipar algunas cuestiones sobre temporalidad histórica y representación como coordenadas principales de la crítica benjaminiana de la modernidad.

Concluiremos con ello todo el contenido introductorio que nos ha ocupado durante los dos primeros capítulos y que a modo de senda transitable nos habrá conducido, con alguna que otra circunvalación, hasta ese *claro en el bosque*. Y aunque la senda se haya tomado sin soberbia, sin dar nada “prefigurado, consabido”, habrá sido necesaria, porque como plásticamente nos cuenta María Zambrano “un claro en el bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso” (Zambrano, 2018:121).¹⁸²

2.4.3 Temporalidad y representación: ética melancólica

Experiencia, memoria, temporalidad, representación. La senda por la que avanzamos nos conduce a la idea temporal en Benjamin y a la representación, conceptos ambos, temporalidad y representación, que ocupan, a nuestro juicio, la posición de piedra angular en su pensamiento. Y es que Benjamin sitúa las cuestiones metafísicas¹⁸³ en el primer plano de la problemática social de la modernidad en una época en la que estas se encontraban empujadas a la marginalidad por las

¹⁸¹ Como señala Palmier (2010: 114), los conceptos de origen —en tanto que quintaesencia de la temporalidad histórica benjaminiana— y de experiencia son fundamentales en Benjamin, siendo inseparables en su obra el concepto de origen (diferente de la génesis) y el lenguaje (creador).

¹⁸² María Zambrano (2018), *Claros del bosque*, Madrid, Ed. Cátedra.

¹⁸³ En ese sentido, Maura (2013: 83) se pregunta por qué Benjamin despliega gran parte de su teoría del conocimiento en un libro sobre el Barroco alemán y no en un tratado de metafísica. La respuesta pasa por entender que lo que Benjamin busca en el Barroco son, precisamente, los síntomas de “un desplazamiento de la experiencia”, y no las claves “de un estilo definido por oposición al Renacimiento” (Maura, 2013: 83).

cuestiones técnicas y científicas. Como señala Scholem —que le define como “metafísico puro” en tanto que lo que le mueve es “la experiencia del mundo y su realidad”¹⁸⁴—, en Benjamin “el genio metafísico se manifiesta ante todo en dos direcciones que se entrecruzan de modo creciente en su trabajo: la filosofía del lenguaje y la filosofía de la historia” (Scholem, 2004: 23). Y, como señala Lowy (2012: 20), dentro de ellas Benjamin sitúa la temporalidad histórica como cuestión metafísica esencial.

Ya en obras tempranas, mucho antes del *Trauerspiel* (*El origen del drama barroco alemán*) y de sus *Tesis sobre el concepto de Historia*¹⁸⁵, como en *El concepto de crítica del arte en el Romanticismo alemán* a la que antes hemos hecho referencia, vemos como, según Lowy (2012: 21), “Benjamin opone la concepción cualitativa del tiempo infinito (*qualitative zeitliche Unendlichkeit*) que se desprende del mesianismo romántico y para la cual la vida de la humanidad es un proceso de consumación y no solo de devenir, al tiempo infinitamente vacío (*leeren Unendlichkeit der Zeit*) característico de la ideología moderna del progreso” (Lowy, 2012: 146). Veremos en la segunda parte cómo las dos se plasmarán en la alegoría barroca como condensación moderna y como reacción, fundando la ambivalencia de la alegoría para borrar o para salvar la historia.

Temporalidad y representación se constituyen pues en el binomio de cierre para cuya comprensión Benjamin se sumerge en el Barroco; un binomio entrelazado, podría decirse, ya que la *textualidad* aparece como lugar en sentido antropológico, como espacio significativo donde se puede producir la redención a través de la función cultural de la escritura, mientras que la *temporalidad* melancólica se presenta como expresión ética de una esencialidad, como reacción

¹⁸⁴ A pesar de que a menudo, sus objetos de estudio fueran la literatura y el arte y, muy especialmente, la frontera entre la literatura y la política y solo “raras veces objetos reconocidos convencionalmente como temas de la filosofía” (Scholem 2004: 23).

¹⁸⁵ Como hemos visto anteriormente, el concepto benjaminiano del tiempo se mantendrá en su esencia a lo largo de su obra, con independencia de los giros y evoluciones (en especial, el materialista). Así ocurre, por ejemplo, en sus últimos trabajos, en particular en las *Tesis sobre el concepto de historia*. El tiempo de la modernidad, dice Benjamin (Tesis XVII), es el tiempo de las entidades de crédito, el tiempo que traduce todo al lenguaje matemático y económico. Tiempo del progreso hecho a imagen y semejanza del espacio. Frente a ese tiempo, se opone el tiempo de la memoria, el de la rememoración histórica, pleno de llenos y vacíos, y la rememoración “como construcción de constelaciones que vinculen presente y pasado” (Lowy, 2012: 152), mónadas, imágenes dialécticas, concentrados de totalidad histórica.

Esta concepción enlaza plenamente con el objetivo de sus trabajos anteriores. Se trata de descubrir, por ejemplo en Baudelaire, una mónada, una imagen dialéctica, un conjunto de tensiones que contengan una totalidad histórica en una obra el conjunto de la creación del autor, el siglo XIX entero, “el curso entero de la Historia.” (Lowy, 2012: 153).

formal, pero también sustantiva. Tal entrelazamiento ético-estético bien podría denominarse *ética melancólica*.

Avancemos, para concluir tres ideas sobre esta *ética melancólica*.

Forma. La primera es que lo que interesa a Benjamin, en definitiva, es la forma como elaboración de la idea intuita, la textualidad (la literaria y la artística por extensión) como representación de la relación sensible entre el individuo y el mundo, como catalizador de la experiencia y viceversa, la textualidad como lugar antropológico (y de redención) en el que se puede hallar la experiencia del mundo. Sobre ello volveremos en el capítulo siguiente, en especial, al hablar de la *literatura como órganon* de la historia, método que Benjamin pone en práctica en el libro sobre el Barroco y también, en sus trabajos sobre Baudelaire.

Experiencia. La segunda idea es, más bien, un matiz importante de la anterior. Como señala Leyva (2008: 105), lo que importa “no es la forma del poema en términos retóricos, sino la propiedad representacional (en sentido amplio, expresivo) de ese enunciado, su vinculación estrecha con la vida y la comunicación, o sea, la manera en que la experiencia vital se organiza por medio de un proceso reflexivo que permite al sujeto volver sobre sus experiencias básicas o iniciales con el mundo y darles forma por medio del lenguaje”. Rememoración¹⁸⁶ y lenguaje.¹⁸⁷

Fracaso. Añadimos para concluir una tercera idea. Ese concepto de temporalidad que se aplica a la experiencia sensible, a la relación del sujeto con el mundo, que se alcanza a través de las “propiedades formales de representación de la poesía” (Leyva 2008, 105), se halla en la base de la melancolía, igual que la verdad fugaz de la Historia —con sus propias posibilidades textuales—

¹⁸⁶Véase Yerushaleimi, Zajor. *La historia judía y la memoria judía*, sobre la rememoración en el judaísmo.

¹⁸⁷ Y la experiencia es entendida por Benjamin precisamente como “esa totalidad unitaria y continuada del conocimiento que sólo es accesible por una doble mediación: la de su recuperación a posteriori y la del lenguaje. Ambas instancias nos separan de la inmediatez intuitiva y hacen problemática y fragmentaria la representación” (Leyva, 2008: 104).

representacionales—, que sobrevuela casi siempre el fracaso¹⁸⁸ y se nos escapa, como podría decir Keats, en el momento en que resplandece¹⁸⁹.

Sobre todo ello entraremos en detalle y desarrollo en la segunda parte.

¹⁸⁸ La idea de fracaso como algo propio de la representación y de la historia, pero sin cariz negativo, encuentra algunas vinculaciones más o menos sutiles con la melancolía como principio activo —de “organización del pesimismo”, es decir, diferente a la acedia— y se halla muy desarrollado en la obra de María Zambrano, sobre todo en relación con el exilio, con la memoria y (como en Benjamin) con la responsabilidad de los intelectuales.

¹⁸⁹ Aunque, como diría, Goethe citado por Heidegger en *Die Kunst und der Raum*, “no es siempre necesario que lo verdadero se materialice; es suficiente si revolotea como espíritu y si produce armonía; si como el sonido de las campanas palpita solidariamente por los aires (recogido por De Barañano, 1992: 61)

SEGUNDA PARTE

Walter Benjamin y la visión barroca de la historia como paisaje primordial petrificado.¹⁹⁰

Sobre la posibilidad de una poética de la melancolía

En la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o, mejor, en una calavera. Y si es cierto que esta carece de toda libertad “simbólica” de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no solo la naturaleza de la existencia humana como tal sino la historicidad biográfica propia de un individuo. Este es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo.

W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*.

¹⁹⁰ Es preciso efectuar una aclaración sobre este término de visión barroca de la historia en Benjamin, que podría inducir a confusión. Señala Palmier (2010: 316) que “negando toda escatología el *Trauerspiel* reduce las existencias, incluso las de los soberanos, a su dimensión terrestre (...) Contrariamente a la culpabilidad de los héroes del *Sturm und drang* la de los héroes barrocos no tiene nada de histórica: no es más que expresión de la criatura caída”.

Maura, matiza estas ideas —que presentan una oposición entre el Barroco y su negación de la escatología y Benjamin para quien “el mesianismo da su sentido al tiempo y a la historia por la promesa de la Redención” (Palmier, 2010: 316)—, planteando la cuestión desde un ángulo que nos parece más rico: el Barroco, precisamente, permitiría “recuperar la historia para el pensamiento” a partir de su depreciación de la escatología. La reacción de Benjamin es precisamente partir de esa situación para proporcionar la posibilidad de redención, aunque sea a través de una escatología de la ausencia (sirviéndose, por ejemplo, de Calderón). Que esta respuesta se encuentre ya en el libro sobre el *Trauerspiel* o que se produzca como consecuencia de su evolución política es algo que, a nuestro juicio, está sujeto a interpretación. Aquí se defiende que esa idea ya está presente en el estudio sobre el Barroco; otra cosa es que a partir del acercamiento de Benjamin al marxismo vaya haciéndose explícitamente política o, mejor, vaya asumiendo para aquella escatología de la ausencia una terminología marxista que no está presente en el libro del Barroco.

Capítulo 3

Historiografía crítica: el *Trauerspiel*

3.1 La literatura como *organon* de la historia¹⁹¹

A pesar de que el nombre de Walter Benjamin evoque muchos otros conceptos que después han resultado ser claves para la comprensión de la modernidad, tal vez los dos términos que mejor definen el conjunto de su producción son los de *crítica* e *historia*. Y es que Benjamin pretende llevar a cabo una nueva forma de historia crítica o de crítica de la historia que, como señala Bolle (2014: 528) al situar “el tratamiento de la historia en el *médium* de la forma artística está en la tradición de un concepto de “representación”¹⁹² (*histories apódeixis*) que remonta a Heródoto, y que en el siglo XIX experimentó una nueva valoración¹⁹³. Aquí es importante aclarar la diferencia entre historia e historiografía en Benjamin. Si el primer término remite al “acontecer”, el segundo, aparece, “como la reproducción de ese acontecer, como un ‘género de la representación literaria’ de los acontecimientos y procesos” (Bolle 2014: 528).

Efectivamente, Benjamin formaliza un intento por reaccionar a la historiografía historicista dominante (aunque en crisis), al modelo de las *bellas letras* al que nos hemos referido en el contexto de Weimar como referente de los estudios historiográficos del momento, el de autores como Leopold van Ranke que consideraban la historia como la búsqueda de la correcta disposición de las piezas del puzle o el resultado de un análisis genético-evolutivo basado en las causas y los genomas.

A pesar de una cierta conciencia de declive y de que tras la Gran Guerra y la Revolución todo había cambiado, esa historiografía de los sucesores de Ranke siguió dominando, más allá de la era guillermina, en el mundo académico de la República de Weimar constituyendo uno de los principales baluartes contra el cambio (una muestra tal vez podría ser la de los propios problemas

¹⁹¹ Como indica Palmier (2010: 265), la influencia marxista no se manifestaría en el plano teórico en Benjamin hasta 1929.

¹⁹² Dando la vuelta a la cuestión, nos hallamos ante las ideas que expresábamos al final del capítulo anterior: lo que interesa a Benjamin es la forma entendida como propiedad representacional, es decir, como relación entre la experiencia del mundo rememorada (reflexión) y el lenguaje. La cuestión es la que venimos tratando desde el principio, imbricación entre ética y estética, realismo como “idea moral” (Barthes: 1956).

¹⁹³ En Benjamin están presentes las influencias de las nuevas escuelas, de Riegl a la iconología de Warburg y sus sucesores, Panofsky, Cassirer.

de Benjamin para conseguir su habilitación y encontrar acomodo en la universidad). Tal y como comentábamos al presentar las principales dinámicas del período de la República de Weimar, más allá de las importantes aportaciones que Ranke pudo hacer en su momento a la renovación de la historiografía, “en las manos de los historiadores alemanes de final del Imperio y de la joven República, la autonomía de la historia se convirtió en aislamiento” (Gay, 1970: 89) de otras disciplinas y, sobre todo, de la actitud crítica, con la subsiguiente naturalización de la historia. Más bien al contrario, esta historiografía dominante se basaba en una “mentalidad creadora de mitos” —precisamente en sentido radicalmente opuesto al de Benjamin, que se esfuerza por desenmascararlos— y, con algunas excepciones, en traficar con la nostalgia (Gay 1970: 89)¹⁹⁴ situándose como un elemento principal de la reacción conservadora en el período de la República de Weimar —en una lógica que (Sand, 2011: 58) podríamos describir como la evolución desde el mito de la etnocéntrica nación eterna a la imagería civil—,

La segregación de la historia de consideraciones éticas condujo a la mayoría de historiadores alemanes a una aceptación pasiva de las cosas tal y como fueron, y la segregación de la historia de otras disciplinas alejó a la mayoría de los historiadores alemanes de las ciencias sociales que como la ciencia política o la sociología podía ofrecer distancia crítica. (Gay, 1970: 89-90)¹⁹⁵

La reacción benjaminiana frente a esta historiografía historicista que pretende centrarse en los hechos “tal y como sucedieron realmente”¹⁹⁶ (*wie es eigentlich gewesen*) pasa por establecer un cierto paralelismo entre “la aniquilación del *ethos* barroco” y esta dominante ciencia histórica que se aleja completamente de consideraciones de filosofía de la historia (y, en concreto, de una reflexión amplia que, entre otras cosas, plantee posibilidades de acción sobre la historia). El libro sobre el *Trauerspiel* es en ese sentido —y especialmente en aquel momento— un texto provocador que pone de manifiesto la crisis y las posibilidades de superación de la historiografía historicista. En concreto, la confusión que Benjamin denuncia entre tragedia y drama barroco, a la que enseguida nos referiremos es una manifestación concreta de ello,

¹⁹⁴ Recordemos la “leyenda de la puñalada en la espalda”, como ejemplo paradigmático de hasta dónde llegan sus estribaciones.

¹⁹⁵ Sobre el lector puede sobrevolar en este punto la conexión de estas cuestiones con un debate posterior (surge a finales de los años setenta y se mantiene vivo hasta hoy), pero conexo, es el que tiene que ver entre memoria e historia. Más adelante lo desbrozaremos; ahora se trata de aclarar que nuestro acercamiento parte de la negación de la existencia de una radical oposición entre memoria e historia; más bien, al contrario, se parte de la existencia de diversas cosmovisiones o filosofías de la historia. Precisamente ese es nuestro enfoque y el emplazamiento de la historiografía crítica de Benjamin y, más ampliamente, su filosofía de la historia y la temporalidad. Y ello, sin perjuicio de que, en otro orden de cosas (en una dimensión no lejana pero diferente a la de esta tesis), Benjamin sea también un precursor directo de la *Memoria* y de los llamados estudios sobre la memoria.

¹⁹⁶ Sobre el debate al respecto puede verse P. Novik (1989), *That Noble Dream. The 'Objectivity Question' and the American Historical Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, y del mismo autor *The Holocaust in American Life*, Boston, Houghton Mifflin, 1999.

Los autores barrocos se sentían ‘constantemente unidos al ideal de una constitución absolutista’; es decir, estaban comprometidos con la concepción de la historia oficial, sustentada en la inmutabilidad del *statu quo*. La posición teológica medieval de huida del mundo¹⁹⁷ y el topos de la desvalorización de la vida mundana fueron retomados y adaptados a los fines seculares del Estado moderno. El drama barroco era expresión del pesimismo histórico oficial y, por ello, componente del procedimiento de legitimación del Absolutismo. (Bolle, 2014: 538)

Se entenderá que el paralelismo de Benjamin no resulta extravagante a la vista de las corrientes históricas sobre las que se fundamentó la reacción en los años veinte y treinta. Aunque es en el Barroco donde Benjamin busca analogías primero —“con tal desagarramiento, el presente refleja ciertos aspectos de la concepción barroca del espíritu hasta en los detalles de la práctica artística” nos dice (Benjamin citado por Bolle, 2014: 538) no quedará allí su indagación. Y es que los dos grandes ejes de la obra benjaminiana, El libro sobre *El origen del Trauerspiel o drama barroco alemán* y el *Libro de los Pasajes*, son precisamente un esfuerzo por presentar esa nueva historiografía crítica. A través del estudio del drama barroco alemán y del París del que Baudelaire es primer testigo, desarrolla su proyecto de comprensión de la modernidad, sobre el que además planeará una determinada praxis cultural transformadora (*Pasajes*).

En concreto, en el *Trauerspiel*,¹⁹⁸ Benjamin desarrollará su método historiográfico a partir de la importancia de las relaciones de la literatura y el arte con la sociedad y con su historia general,¹⁹⁹ es decir, a partir de la consideración de la literatura como *organon* de la historia, como imagen del mundo²⁰⁰, condensación de formas, constelaciones, contextos, efectos, recepciones:²⁰¹ la idea, en palabras de Bolle, “de que la obra lleva dentro de sí la *miniatura del todo* como una representación monadológica de la historia”²⁰² (Bolle, 2014: 531). Como dijimos más arriba a la crisis del Barroco acudirá Benjamin para preguntarse por las claves de la (su) modernidad en crisis.

En todo caso, conviene recordar que el planteamiento crítico sobre la historia presentado por Benjamin, entre otros textos, en el libro sobre el *Trauerspiel*, no es único en su momento., sino

¹⁹⁷ La acedia melancólica medieval es diferente de la concepción de melancolía que aquí se defiende.

¹⁹⁸ También en el *Libro de los Pasajes* y en los escritos sobre Baudelaire.

¹⁹⁹ “Me ocupa sobre todo la idea de cómo se relacionan las obras de arte con la vida histórica” (Benjamin citado por Jarque y Bolle, 2014: 528) Cobra importancia entonces lo aparentemente insignificante, la microhistoria, la historia de lo cotidiano. El “orden del día de la historia” del que nada puede sustraerse.

²⁰⁰ Al respecto, autores como F. de la Flor (2009a) consideran que a partir del llamado *giro visual* lo literario se encuentra en franco declive como elemento de creación de imágenes del mundo.

²⁰¹ Fuente de la *estética de la recepción* de Jauss.

²⁰² Véanse las influencias románticas de Benjamin y su matización de lo absoluto a las que nos referíamos en el capítulo primero.

que destacan las Escuelas de Viena (Riegl, Giehlow) y Warburg (Warburg, Cassirer, Panofsky, etc.). Así, de la teoría del arte de Riegl, que se centra en el estudio de la obra individual se impregnará en buena medida Benjamin (Bolle, 2014: 531). La consideración de la literatura (y más en general, de la obra de arte), como imagen del mundo, como *organon* de la historia, no se encuentra alejada de estas escuelas. Luego nos referiremos a Warburg, en cuyo estudio de los arquetipos culturales pueden intuirse fuertes entrelazamientos (y no pocas diferencias) con Benjamin. Antes de pasar a desarrollar las principales ideas de Benjamin en torno a la contraposición entre tragedia clásica y *Trauerspiel*, como una de las cuestiones centrales del *Libro sobre el Barroco*, es preciso realizar tres apuntes en relación con la consideración benjaminiana sobre la literatura como *organon* de la historia que conviene tener presente en lo sucesivo.

- (1) En primer lugar, es relevante la diferencia que Benjamin establece entre contenido objetivo (histórico) y contenido de verdad (filosófico) de las obras, así como la relación dialéctica que fija entre ambos a partir de la crítica²⁰³. Su desarrollo se produce fundamentalmente en el ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe,

La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte, y en cambio el comentario su contenido objetivo. La relación entre ambos la determina aquella ley fundamental de la escritura según la cual el contenido de verdad de una obra, cuanto más significativa sea ésta, tanto más discreta e íntimamente ligado se encuentra a su contenido objetivo. (Benjamin, citado por Maura, 2013: 55)

La relación entre ambos contenidos, como relación entre lo acontecido y el tiempo-ahora, se mantendrá en la obra de Benjamin, más allá del texto sobre Goethe, como una de las categorías fundamentales de la teoría del conocimiento desarrollada en el libro sobre el *Trauerspiel* (Bolle, 2014: 532).²⁰⁴

- (2) En segundo lugar, conviene recalcar que cuando hablamos de una historiografía que se centra en la forma artística entroncando con un concepto de representación (*histories apódeixis*) que llegaría hasta Heródoto²⁰⁵ no debemos perder de vista la propia concepción de Benjamin

²⁰³ Esto conecta además a Benjamin y Adorno, como señala Maura: “La idea del recate de la obra y su culminación en la crítica (...) La idea de Benjamin es que el contenido de verdad de la obra y su historicidad están conectados y pueden ser actualizados por el crítico”. (Maura, 2013: 36).

²⁰⁴ Se extiende, desde luego, al *Libro de los Pasajes* y a los ensayos de Benjamin sobre el París de Baudelaire. Para mayor profundidad de esta cuestión, y en especial del debate entre Benjamin y Adorno al respecto, véase E. Maura, *Las teorías críticas de Walter Benjamin*, 2013, Ed. Bellaterra, Barcelona.

²⁰⁵ Como señala Alegre Gorri (1993: 30), en su época “ya existe una distancia entre la realidad y lo que la expresa”, entre lo que acontece —como decíamos, con Benjamin, la historia— y su escritura o representación historiográfica.

sobre la forma²⁰⁶ —dando así la vuelta a la cuestión—, ya que de lo contrario podríamos acabar dando un rodeo para llegar al mismo punto de naturalización de la historia, esta vez por mor del lenguaje. Y es que nos hallamos ante una idea que recogíamos al final del capítulo anterior: lo que interesa a Benjamin es la forma entendida como propiedad representacional, es decir, como relación entre la reflexiva experiencia del mundo rememorada y el lenguaje. La cuestión no es, por tanto, formalista o meramente discursiva, sino que remite —como venimos anunciando desde el principio— a la relación de imbricación entre forma y fondo.²⁰⁷

- (3) En tercer lugar, esta historiografía crítica se fundamentará en una idea constelada del tiempo que se desarrolla en el *Trauerspiel* a partir del concepto de origen, que aparece como pieza central en su pensamiento en tanto que rótula que sirve para articular suavemente historiografía crítica y temporalidad, filosofía de la historia (y del arte) y concepción del tiempo (Bolle, 2014: 535-536). La temporalidad y su representación como formas de redención mesiánica o, dicho de otra forma, frente al tiempo vacío que destruye el *ethos* histórico y la propia condición humana en su singularidad, se presenta una temporalidad crítica, que puede coadyuvar a la preservación de aquella particularidad humana que con Arendt podríamos llamar pluralidad (Arendt, 2016). Pero no conviene adelantarnos.

Con la ayuda del concepto de origen (...), Benjamin esboza una teoría que se halla totalmente contrapuesta a la “aniquilación del tiempo histórico” observada por él en el *Trauerspiel* barroco, en el Clasicismo y el Romanticismo alemanes y en el proceder científico de aquella época. Identifica los presupuestos de estas concepciones que niegan la historia en la historia natural, en la mitología y en el proceso de secularización. En contra de tales concepciones crea, partiendo de la idea de una reconstrucción de lo ‘originario’ un arsenal de conceptos con los cuales es representada una concepción platónica de la salvación o de la redención mesiánica de la historia. (Bolle, 2014: 536-537)

Al concepto de origen que se desarrolla en el libro sobre el *Trauerspiel* y que permanece presente en la obra de Benjamin como principio elemental de la sintaxis temporal hasta las *Tesis sobre el*

“Y la historia supone e implica tal distancia. Heródoto pretende con su historia narrar ‘para siempre’ las hazañas de los hombres, tanto griegos como bárbaros. Y utiliza un método preciso consistente en unir observación, investigación, relatos de los pueblos y la elevación a reflexión general de los casos particulares”.

²⁰⁶ En el sentido de la *Poética* de Aristóteles. Literatura e historia dice Bolle, frontera entre literatura y política decía Scholem como tema del metafísico Benjamin.

²⁰⁷ Hablábamos así, con Barthes, del realismo como cuestión que en último extremo nos remite a aspectos de índole moral o de la condición expresionista como respuesta a la problemática de la modernidad. En relación con ello surge la cuestión de la adecuación, a la que nos referiremos al final de esta segunda parte.

concepto de historia nos referiremos después en profundidad al tratar los fundamentos de la visión de la temporalidad histórica benjaminiana.

Como concreción de estas ideas que hemos desarrollado bajo el epígrafe de *literatura como organon de la historia* es preciso estudiar como cuestión nuclear dentro de la historiografía crítica benjaminiana la diferencia entre Tragedia y *Trauerspiel*, escenario de la aniquilación del *ethos* histórico (frente a la que precisamente aparecerá la noción de origen).

3.2 *Trauerspiel* y tragedia clásica²⁰⁸

La importancia del análisis del *Trauerspiel* —que en buena medida lleva a cabo Benjamin a partir de su diferenciación con la tragedia— puede observarse en tres planos bien diferenciados que a los solos efectos expositivos podríamos denominar *metodológico*, *temático* y *empático* y que —más allá del contraste con la tragedia que a continuación desarrollaremos— no deben perderse de vista en tanto que operan simultáneamente:

- (a) *Metodológico*. El pensamiento de Benjamin, su historiografía antihistoricista se establece sobre la idea de la recuperación del *ethos histórico*²⁰⁹ mediante su actuación como crítico-creador que trabaja sobre las obras literarias y artísticas “mortificándolas” (ya anticipado en sus obras tempranas sobre el Romanticismo y sobre Goethe).

Si, como señala Benjamin (2010a: 279), “la filosofía de la tragedia [dominante] ha sido desarrollada sin referencia alguna a contenidos objetivos de la historia, como teoría del orden ético del universo, en un sistema de sentimientos universales”²¹⁰, nuestro autor reacciona

²⁰⁸ A este respecto es significativa la influencia de las lecturas de Rosenzweig a la que nos referíamos en el capítulo primero. Por otra parte, además del libro sobre el Barroco resulta pertinente para esta cuestión el ensayo de 1916, “La significación del lenguaje en el *Trauerspiel* y la tragedia” donde como señala Palmier (2010: 179) ya se plantea la relación entre lenguaje y expresión del duelo.

²⁰⁹ En todo caso esta es una idea de ida y vuelta, es decir, el investigador social puede acudir, desde luego, a la literatura para sacar conclusiones, pero a su vez la literatura misma es parte de la realidad y expresión auténtica (en particular en relación con la función cultural). Dicho en otros términos, la literatura no es solo esencial para la teoría del conocimiento, sino para la teoría del arte y la teoría política (función cultural). Sirve para el análisis del problema y para la respuesta. Así al menos se propone aquí.

²¹⁰ Por ejemplo en *Estética de lo trágico* de Volkelt comentada por el propio Benjamin en el *Trauerspiel*.

(influenciado por Nietzsche²¹¹) aplicando la *perspectiva de la época* frente a ese “concepto de lo trágico como universal humano” (Bolle, 2014: 540).

Como señalábamos al repasar las influencias en su obra, Benjamin habría tomado conciencia a través de Lukács de la idea de un “mundo abandonado a su suerte, fragmentado y en el que no existe una instancia reguladora en el más alto nivel que pueda dirigir los impulsos del hombre corriente” (Maura, 2013: 92), idea tan familiar, por otra parte, al contexto de Weimar caracterizado por una acuciada conciencia de fragmentación y por el subsiguiente anhelo de integración, buscado por distintos caminos, algunos de ellos tenebrosos. No obstante, siendo importante la constelación de ideas y épocas que acerca la modernidad de fines del XIX y principios del XX —y en particular la Alemania guillermina y la de la República de Weimar— al desamparo barroco, donde quizás fue más importante la influencia de Lukács en Benjamin fue en la estrategia metodológica que Lukács presenta en *Teoría de la Novela* (Maura, 2013: 94). La consideración de la modernidad como *ethos* y, a partir de esa idea, la consideración por parte de Benjamin del *Trauerspiel* como “forma ético-política del Barroco”, a través de cuyo análisis se podían encontrar las claves de la problemática de la modernidad y de la crisis de su propio tiempo.

Apuntamos que ello no obsta para que, precisamente, se busquen afinidades entre las formas expresivas a través de las épocas y las culturas. Estamos cerca de lo que Warburg²¹² llamaría

²¹¹ Nietzsche aplica igualmente una perspectiva de la época, según Bolle (2014: 540), en “*El nacimiento de la tragedia*” que puede ser leída como tentativa para diagnosticar la crisis de la cultura moderna a través de una contraposición con la visión trágica de los griegos. No obstante aunque Benjamin se ve influenciado por esta forma de legibilidad que es la perspectiva de la época, no comparte la fe de Nietzsche en el renacimiento de la cultura trágica y critica su renuncia a un conocimiento filosófico-histórico del mito de la tragedia”. Según Jarque (1992: 116), Benjamin se adhiere a Lukács y Rosezweig, más conscientes ambos de “la necesaria distancia que ha de mediar entre “nuestra democrática época” y los tiempos del heroísmo trágico”.

Por su parte, Maura (2013: 91), señala de forma sintética que

Benjamin halla [por referencias de la *Teoría de la Novela*] en el *Trauerspiel* un género moderno. El *Trauerspiel* tiene algo de postsecular porque, tal como pone en juego a sus personajes en el escenario, se asemeja a un mundo profano, poblado por personajes que, en igualdad de condiciones metafísicas, someten sus actos a formas explícitamente instrumentales de racionalidad, y son reducidos a la condición de meras criaturas. Si en el ánimo de Nietzsche operaba todavía el ansia de renacimiento de la tragedia y del pensamiento mítico, aquí la cesura histórica con el mundo griego es irreparable e incluso deseable. Benjamin no es un nostálgico. No encuentra razonable el retorno a la tragedia griega como acicate para la revitalización de las capacidades expresivas y comunicativas del hombre.

²¹² La recuperación del *ethos* histórico a través de la comprensión de la literatura como *organon* de la historia no sólo no es contraria sino que incluye la idea de constelación, la búsqueda de constelaciones en el interior de las obras, dentro de ese ejercicio por “arrancar del pasado aquel hecho inconcluso emparentado con el presente y en reconstruirlo bajo la forma de un ‘descubrimiento’ ligado de un modo singular al reconocer”. Así, el concepto de constelación en Benjamin y el de *pathosformeln* en Warburg se aproximan.

pathosformeln, de una idea que tan claramente describe Benjamin (2009) en su breve escrito sobre Hoffmann y Panizza, al pronunciarse críticamente sobre un concepto petrificado de clásicos universales,

Es muy común hablar de la eternidad de las obras, y se intenta atribuir a las más grandes duración y autoridad durante siglos, sin darse cuenta de que, de ese modo, se da el peligro de petrificarlas como copias museísticas de sí mismas. Pues, para decirlo brevemente, la “eternidad” propia de las obras no es lo mismo que su viva duración. Y, para saber en qué consiste precisamente esta duración, lo mejor será confrontarlas con creaciones que les sean afines pertenecientes a nuestra propia época. (Benjamin, 2009: 253).

- (b) *Temático*. En segundo lugar, la importancia del *Trauerspiel* reside en que la historia constituye precisamente su tema, a diferencia de la tragedia cuyo tema es el mito. Como señala Jarque,

El drama barroco alemán se habría construido sobre una determinada experiencia histórica que no se presentaba ya, tal como sucediera en la tragedia, como “el fruto temprano” de una humanidad que se erige en sujeto frente al mito, sino casi únicamente como una sucesión de catástrofes y de funestos incidentes protagonizados por los poderosos en un acontecer donde nadie resiste al destino, un destino generalizado, cabe recordarlo, como expresión de una culpa universal que somete lo viviente a la desgracia. Y es esta, según se comprende, la vía que finalmente nos habrá de conducir a la concepción de la historia como indistinta respecto del mito, es decir, como ‘historia natural’. (Jarque, 1992: 119)

Enseguida volveremos sobre esta cuestión.

- (c) *Empático*. En tercer lugar, el melancólico Benjamin²¹³ —“venido al mundo bajo el signo de Saturno, el planeta de la rotación lenta, el astro de las dilaciones y las demoras” (Benjamin citado por Scholem, 2004: 60), según su propia descripción— asume mental e incluso afectivamente aquellos elementos de la visión barroca que hacen que la historia aparezca como historia natural de la destrucción²¹⁴. La historia como destino, como representación en la que las criaturas abandonadas de la gracia, caen en la desesperanza, lejos de toda escatología.²¹⁵ No estamos, obviamente, por seguir el camino de interpretaciones de vida y obra, que el propio Benjamin desdeñó (*Las afinidades electivas de Goethe*), pero la mirada de Benjamin no es cuestión que deba ser condenada a una nota al pie de carácter biográfico, sino que se encuentra en el centro de tres aspectos claves: su propia reflexión sobre la creación — la melancolía como “estado creador por antonomasia en el mundo del pensamiento moderno” (Jarque, 1992: 143)—; su acercamiento al Barroco como época de melancólicos

²¹³ Véase en ese mismo sentido S. Sontag (1987), *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Edhasa.

²¹⁴ “La evidencia de que las cualidades que Benjamin atribuye al melancólico barroco se corresponden con las suyas” dice Jarque (1992: 143).

²¹⁵ Cosa diferente será que esa melancolía es en Benjamin una forma de organizar el pesimismo, forma de resistencia, posibilidad de redención o emancipación, que desde luego no se encuentra en la contarreformista visión barroca.

(Scholem, 2004: 55); y, de manera fundamental, en su consideración sobre el papel del intelectual y la necesidad de “organizar el pesimismo” como proyecto emancipador que aúna pensamiento y acción política²¹⁶ y que asume una “obligación moral”, de “responsabilidad que obliga a tomar partido” (Blanchot, 2003: 112). No en vano como veremos a continuación, en buena medida, el contraste entre *Tragedia* y *Trauerspiel* se produce en el espacio de la ética.²¹⁷

Más allá de la importancia de entreverar estos diferentes planos —metodológico, temático y empático—, el camino que sigue Benjamin en el libro sobre el Barroco al contrastar *Trauerspiel* y tragedia clásica podría ser resumido en tres pasos: (1) la identificación del drama barroco alemán como instrumento de secularización; (2) la constatación de la existencia de una constelación epocal entre el Barroco y la modernidad benjaminiana; y (3) la triple operación de respuesta que realiza Benjamin en su estudio sobre el *Trauerspiel*: denuncia, diferenciación y propuesta.

(1) El drama barroco alemán se presenta como instrumento de la secularización barroca a partir del arsenal retórico y alegórico del que disponen los autores de la época, especialmente a través

²¹⁶ Transformadora desde las posibilidades del pensamiento, en el caso de Benjamin, según Maura (2013). Obligación moral algo más amplia en el planteamiento de Blanchot (2003).

²¹⁷ No es pues la ética un aspecto que, a nuestro juicio, esté lejos de la mirada y la propuesta de Benjamin. Tal vez sea un rasgo psicológico del propio Benjamin, que en tanto que tal, nos interesa menos, pero dos cuestiones parecen innegables: su inmersión en la melancolía en las artes como objeto de importancia mayor en la crítica y en el conjunto de su obra; y el afán transformador socialmente de su pensamiento (su visión del intelectual influenciada por Lukács y Brecht (Palmier, 2010: 46, 286). Más concretamente y, a medida que la situación política se agrava en los años 30, Benjamin será aún más consciente “de la responsabilidad histórica del intelectual en tiempos de crisis, y ello a pesar de la dimensión metafísica de sus escritos (...) creía en la necesidad de una politización de los intelectuales de origen burgués para influenciar a su nueva clase. Esta exigencia está en el origen de su proyecto de revista con Brecht” (Palmier, 2010: 287). Por otra parte su propia posición sobre la sociedad y los medios de masas y las posibilidades de estos para politizar el arte en respuesta a la estetización de la política del fascismo (*La obra de arte en la era de su reproductibilidad mecánica*) constituyen otra dimensión de esta conciencia del intelectual obligado moralmente a “organizar el pesimismo”. Así como señala Palmier (2010: 304) Benjamin “reivindica una doble posición: en tanto que especialista de la cultura, interrogarse sobre los síntomas de la crisis que en ella se desvelan y reclutar a los intelectuales para el materialismo dialéctico, a través de dicho análisis y del método que lo determina”. En todo caso la reflexión de Blanchot, a partir del *affaire* Dreyfuss, es quizás algo más amplia, pero establece claramente la relación entre literatura y política, en cuyos intersticios transcurre casi toda la obra de Benjamin. Por otra parte, como señala Maura (2013: 27-28) el afán benjaminiano no es “intelectualista”, sino crítico de la sociedad (investigación social), y su interés en el Barroco y sus formas artísticas o en Baudelaire trae causa, como tendremos ocasión de ver, de su pretensión de comprensión integral de la sociedad (de totalidad, con especial interés en las cuestiones literarias y otras cuestiones estéticas en su relación con las políticas) y en particular de las grandes transformaciones sociales. Esto hace comprensible su acercamiento a la Escuela de Frankfurt (IFS), más allá del debate sobre su autonomía y lo que influyó su situación personal en dicho acercamiento. Debe aclararse, no obstante, que la existencia de una mirada melancólica en Benjamin y su relación con la temporalidad y la textualidad, centro de esta investigación, son cuestiones relacionadas pero separables del camino práctico concreto que el propio Benjamin siguió, en especial, tras su giro materialista y tras la complicada situación política de los años 30.

de todo tipo de imágenes y emblemas puestos al servicio de la naturalización de la historia y, por consiguiente, de una paralela “neutralización de la reflexión ética”. Como señala Bolle (2014: 538 y ss.), el drama barroco alemán es exponente de una concepción oficial de la historia que contribuye decididamente —en una época de crisis y contrarreforma— a la legitimación del poder absolutista a través de la afirmación de la “inmutabilidad del *statu quo*”. Se trata de un determinismo parecido, aunque de signo diferente, al del optimismo del progreso que caracterizó el siglo XIX. En ideas de Bolle (2014: 538), el drama barroco adaptó a los fines seculares del poder del Estado Moderno dos elementos anteriores: la huida del mundo como posición teológica medieval y el “topos de la desvalorización de la vida mundana”.

Frente a la oposición entre historia y naturaleza, se configuró una “total secularización de lo histórico”, de la historia, en el Estado de Creación (Benjamin, 2010a: 297) de manera que según el propio Benjamin en el drama barroco la historia aparece como historia natural (Bolle 2014: 539): “al curso desesperanzado de la crónica del mundo no se contrapone la eternidad, sino antes bien la restauración de una intemporalidad paradisiaca” (Benjamin, 2010a: 297). La huida barroca del mundo se produce pues por causa de la desesperación y ante una ausencia de escatología que niega la historia —y cualquier posibilidad de salvación— a las criaturas arrojadas al mundo.

(2) En segundo lugar, como hemos señalado ya, Benjamin acomete el estudio de un tema a priori tan extravagante en su época como el estudio del *Trauerspiel*, con el que no obstante intuye fuertes conexiones de sentido epocal con su tiempo de crisis. Frente a esta aniquilación del *ethos* histórico barroco, en la que puede verse la del tiempo de crisis de la modernidad benjaminiana (la problemática de la época a la que nos hemos referido en el capítulo anterior), y frente a esa temporalidad estática, ahistórica, responderá Benjamin tratando de recuperar la historicidad. No solo tratará Benjamin de comprender la modernidad en sus albores barrocos, sino de ofrecer una respuesta al desamparo, la “recuperación del hombre por mor de su historicidad” (Maura, 2013: 127).

(3) Tras la identificación de la estrategia y práctica de secularización y la constatación de analogías epocales, el tercer paso es la presentación de la respuesta de Benjamin. En su análisis Benjamin llevará a cabo varias operaciones por cuyo recorrido debemos acompañarle: (a) la denuncia de que la confusión entre Tragedia y *Trauerspiel* contribuye a la naturalización de la historia; (b) la

presentación de las diferencias entre ambas; (c) el establecimiento de su singular propuesta de recuperación en la que la afirmación de una temporalidad histórica alternativa será clave.

3.2.1 Denuncia (de la confusión crítica entre tragedia y *Trauerspiel*)

La primera operación será, por tanto, la denuncia de la confusión entre tragedia clásica y *Trauerspiel*, confusión de la que Benjamin culpará a la crítica historicista guillermina encarnada en autores como Volkelt y su *Estética de la Tragedia*, que pretende establecer un linaje más o menos directo entre la tragedia clásica y la moderna a partir de universales petrificados —en particular el mecanismo de culpa y la expiación—, es decir, sin referencia a circunstancias históricas o diferencias culturales. En otro sentido, rechazará también las pretensiones de Nietzsche de recuperar la tragedia en un tiempo (moderno) no trágico.²¹⁸

Benjamin rehabilita filosóficamente la definición de tragedia ofrecida por [el helenista] Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf (muy crítico con Nietzsche), en su intento de volver a proponer la “naturaleza específicamente griega” del fenómeno trágico, explicando a la vez el resultado necesariamente antitrágico de la posterior historia del género dramático. Sin embargo, con respecto a la tragedia, el drama barroco no se presenta ni como una imitación tardía y deformada, ni tampoco como un desarrollo consumado del cual la tragedia sería una “forma primitiva”. Este modo ahistórico de plantear la evolución del género dramático habría logrado más bien que los teóricos de la tragedia hayan considerado filosóficamente legítimo lanzar sus apreciaciones “sin relación alguna con los hechos históricos concretos, en un sistema de sentimientos universales basados en los conceptos de ‘culpa’ y ‘expiación’” bajo las formas e intenciones más variadas. (Gentili; Garelli, 2015: 244)

La cuestión específica de la tragedia griega sería el sacrificio del héroe por mor de la comunidad. La tragedia descansa en ese sacrificio, “primero y último” del héroe (“hombre metaético” dice Benjamin) que se enfrenta a los dioses en el *agón* y que a través de sus acciones da comienzo a la historia. La tragedia surgiría así en el tránsito del mito a la historia, “como punto crucial en el

²¹⁸Véase al respecto el ensayo de Reyes Mate (2013: 103 y ss.) *Actualidad de la Tragedia* (en *La piedra desechada*, Madrid, Editorial Trotta.) En él se establecen algunas caracterizaciones de la tragedia griega y el establecimiento de una importante cesura a partir de la Ilustración. Sobre las primeras no conviene confundir una caracterización de la tragedia griega, la de Mate o la de Jasper, con otra, la de Benjamin y la distinción que este ofrece con respecto al *Trauerspiel*, distinción a la que luego nos referimos.

Mate, siguiendo a Jaspers establece cuatro importantes puntualizaciones con Jaspers sobre el concepto de tragedia:

- 1) No todo sufrimiento tiene el carácter de trágico, solo el que asombra, el que no es el que se supone habitual.
- 2) Lo trágico requiere una colisión de fuerzas o principios: “el dilema no es entre el bien y el mal, sino entre dos bienes”, dice Mate.
- 3) Son necesarias acciones para que se desencadene la tragedia.
- 4) La importancia de la culpa y del “culpable inocente”. La tragedia rompe el molde de la razón y, por tanto, de la ética, ubicando lo ético trágico “más allá del bien y del mal”.

Concluye Mate sobre la eticidad de la tragedia, que esta situación, más allá del bien y del mal, genera una categoría difícil para los filósofos: “el inocente culpable” (Antígona, por ejemplo, o en Calderón —tragedia moderna—, los personajes que ya nacen culpables) o la “culpabilidad inocente”.

marco del paso de la conciencia mítica a la conciencia de la historia” (Jarque, 1992: 45). El tema central de la tragedia sería así, precisamente, el mito. Frente a Volkelt o Nietzsche, para Benjamin la modernidad convierte el sacrificio trágico en parodia y al héroe en santo, y sostiene que “el teatro moderno no ha producido ni una sola tragedia en el sentido griego del término”, es decir, en el sentido de su especificidad sacrificial heroica (Gentili, Garelli, 246 citando a Benjamin)

El cambio de época que supone el paso de la tragedia clásica al *Trauerspiel* debe pues ser comprendido a través de un análisis del “drama martirológico en tanto parodia de la tragedia”. La historia de dicha parodia, que Benjamin define como “tragedia de la santidad”, requeriría ser reconstruida “desde Calderón a Strindberg”. Pero los rasgos arquetípicos de dicho acontecimiento pueden, sin embargo, identificarse en un hecho que nos devuelve a la historia de la Grecia clásica: el sacrificio de Sócrates. La ironía de este hecho es “lo opuesto de la ironía trágica. (Gentili; Garelli, 2015: 247)

Para Benjamin, siguiendo a Wilamovitz y Burckhardt la superación de la tragedia heroica se produjo con el ciclo de Sócrates como “nuevo ideal”, que con su muerte pone fin a la era del héroe para dar comienzo a la del mártir,

Este ciclo de la leyenda socrática es una exhaustiva profanación de la leyenda heroica mediante el abandono de sus demónicas paradojas del entendimiento. Desde fuera, por supuesto, la muerte del filósofo se asemeja a la trágica. Él es la víctima expiatoria conforme a la ley de un antiguo derecho, la muerte sacrificial que funda una comunidad en el espíritu de una justicia por venir. [...] Del drama socrático se expulsó (...) lo agonal —incluso su disputa filosófica sigue siendo un *training* simulado—, mientras que de golpe, la muerte del héroe se convirtió en la muerte del mártir. Al igual que el héroe cristiano de la fe —cosa que detectó con inefable olfato la simpatía de no pocos Padres de la Iglesia, como modernamente el odio de Nietzsche—, Sócrates muere voluntariamente. (Benjamin, 2010a: 323)

La primera muerte posheroica habría sido entonces la de Sócrates en el *Fedón*, quien frente al silencio trágico, frente a la muerte del “héroe mudo” de la tragedia²¹⁹, pronunciará antes de morir un discurso sobre la inmortalidad, que le distancia definitivamente de Antígona y los héroes trágicos (Gentili; Garelli, 2015: 247). Y después, Sócrates “mira a la muerte a los ojos como un mortal —como el mejor y más virtuoso de los mortales, si se quiere— pero la reconoce en tanto que algo extraño”²²⁰ (Benjamin, 2010a: 324). Morirá voluntariamente; entonces sí, pudiendo hablar, prefiere callar.²²¹ Se trata, nos dice Benjamin (2010a: 328), de un silencio irónico, de un silencio mímico, reservado y consciente.

²¹⁹ Al respecto puede verse, C. García Gual (2016), *La muerte de los héroes* Madrid, Turner.

²²⁰ Una mirada a los ojos que por consciente no carece de espanto; entre el reconocimiento y la extrañeza, una sensación siniestra diríamos (*unheimlich*).

²²¹ Sobre los silencios —y en especial sobre los silencios mímicos— volveremos más adelante (emblema de lo esencial e incomunicabilidad).

Estas claves permiten profundizar algo más en la diferencia entre “la dimensión mítico-religiosa de lo trágico en la antigüedad y la dimensión propiamente filosófica [y discursiva] de lo trágico en la modernidad” que Benjamin recoge, en buena medida de *La Estrella de la Redención* de Rosenzweig (Gentili; Garelli, 2015: 247).

3.2.2 Diferenciación (entre tragedia clásica y moderno *Trauerspiel*)

Como segunda operación en la que acompañamos a Benjamin, corolario de la anterior, pueden establecerse las principales diferencias entre tragedia clásica, de la que ya hemos avanzado algunos rasgos para justificar su imposibilidad moderna según Benjamin, y los rasgos propios del género *Trauerspiel*.

Ya hemos mencionado una primera cuestión: frente a la tragedia, en el drama barroco el tema es la historia, lo que acontece, no el mito. “La visión barroca se encuentra dominada por ‘la idea de catástrofe’” (Jarque, 1992: 119), de ausencia de escatología, de esperanza y, desde luego, de heroica rebelión. A las criaturas, afirma Benjamin, se les deniega la redención²²² religiosa y se les impone otra de orden mundano (Jarque, 1992: 120), de acontecimientos sin continuidad, de evolución política catastrófica, como expresión de un destino natural, de una culpa universal y, normalmente, con pretensión pedagógica. Allí, toda jerarquía resulta impotente: “no consigue triunfar sobre la catarata de lo histórico” (Jarque, 1992: 119).²²³

Por su parte Reyes Mate identifica en Benjamin tres principales diferencias “entre lo trágico clásico y lo trágico barroco” que anticiparían, además, “lo que tiene de común el barroco con nuestra época” (Mate, 2013: 115): la temporalidad del héroe; la forma de expresión y el destino.

- La figura del héroe y su temporalidad. En la tragedia el héroe estaría “fuera del tiempo” y en el *Trauerspiel* es un “ser mortal”, un ser de su tiempo que “en el contexto de un *Spiel* —de una representación entendida como un juego—, aparece y desaparece, sueña y es soñado” (Mate, 2013: 115)²²⁴. Así diría Benjamin según Jarque que “en la tragedia el héroe muere porque en el

²²² Precisamente esa será una diferencia con Benjamin.

²²³ Palabras que recuerdan la famosa alegoría benjaminiana del *Angelus Novus*, el ángel de la Historia.

²²⁴ Su “existencia es tan efímera como la vida”, añade Mate (2013: 115).

tiempo lleno nadie sería capaz de vivir. Muere de inmortalidad. La muerte es una inmortalidad irónica”²²⁵ (Benjamin, citado por Jarque, 1992: 45), o en palabras de Gentili y Carelli,

La cuestión por la que habría que empezar sería, de nuevo, la de la temporalidad. (...) “El tiempo trágico es el tiempo cumplido del individuo, mientras que el tiempo mesiánico es el tiempo cumplido de lo divino”. El establecimiento de esta observación permitirá a Benjamin elaborar la posterior distinción entre *Trauerspiel* y tragedia, en tanto forma dramática que mantiene “una posición diversa con respecto al tiempo histórico”. (Gentili; Carelli, 2015: 243)

- La forma de expresión: la *palabra* en la tragedia agonal, frente al *sentimiento* en el drama barroco. Y ese sentimiento es de tristeza, por el desamparo y la desesperanza (ausencia de escatología); por el calamitoso²²⁶ estado de las criaturas arrojadas al mundo, arrastrados por la catarata de la historia, por la catástrofe. Benjamin incide —tal y como señala Jarque (1992: 124)— en “la enorme diferencia existente entre la pena que supuestamente produciría en el espectador la contemplación de la tragedia y la tristeza que define y da nombre al *Trauerspiel*”.

Y como figura de secularización de lo divino surge el soberano que aparece con la doble condición de “tirano y mártir (...) víctima una desproporción entre la dignidad jerárquica ilimitada, con la cual le ha investido Dios, y el Estado de su miserable condición humana” (Benjamin, citado por Jarque, 1992: 119²²⁷)

La figura del soberano, surge como forma secular de lo divino, pero su impotencia para revertir el estado de cosas, será fuente de mayor tristeza aún. “La historia pasa a ser considerada como un estado de excepción permanente. En esta perspectiva, el soberano aparece como el tirano, cuyo esencial cometido no es otro que “la restauración del orden en el estado de excepción²²⁸”, es

²²⁵ Diferente de la ironía de la muerte de Sócrates.

²²⁶ Jarque (1992: 124) dice que “la reducción de la historia y del entero universo al estado de imaginaria representación parece conducir de manera inexorable a su depreciación. Pero está cobrando un matiz particular en la Europa protestante (...) Las acciones humanas quedaron privadas de cualquier valor [y surgió] un mundo vacío”.

²²⁷ Citado por Jarque (1992: 119).

²²⁸ Según Jarque y otros autores, Benjamin asumiría aquí las ideas de Schmitt (“el soberano es quien decide sobre el Estado de Excepción”). Creemos que esta cuestión —aparecida ya cuando hablábamos de Weimar— es relevante y debe ser cuestionada o, cuando menos, contextualizada, aunque ello requiera un cierto desarrollo.

La cuestión acerca del Estado de Excepción, una cuestión que resulta nuclear para la comprensión histórica, en particular para la del período de Weimar y para el posterior ascenso y funcionamiento del régimen nazi. Esta cuestión, es tratada por Benjamin en *Para una crítica de la Violencia* y en el *Trauerspiel* y por Schmitt en su *Teología Política*, ampliándose al jurista Hans Kelsen y su teoría del Estado. A ella se refiere también G. Agamben (2004) en *Estado de Excepción*.

El debate se centra en la cuestión de si cabe afirmar la existencia de una violencia fuera del derecho, de un espacio anómico de violencia pura (en términos benjaminianos) o si en cambio toda violencia se encuentra dentro de un contexto jurídico aunque para ello deba crearse una ficción jurídica como el schmittiano Estado de excepción.

Según Agamben, en *Para una crítica de la violencia* Benjamin trata de “asegurar la posibilidad de una violencia absolutamente fuera del derecho, que rompería la dialéctica entre la violencia que funda el derecho (por ejemplo la violencia de una guerra que antes o después acaba culminando en una paz, pongamos la de 1815 o la de 1920, con un nuevo orden, un nuevo derecho) y la violencia que lo conserva (pongamos la de la policía o en un caso extremo la pena de muerte), en la medida en que el derecho debe garantizar su propia supervivencia. Se trataría de la violencia pura.

decir, la instauración de una “dictadura” orientada según el utópico designio de “poner la férrea constitución de la ley natural en el veleidoso acontecer histórico”. (Benjamin, citado por Jarque, 1992: 119)

Aquí encontraríamos un sentido “oficialista” del drama barroco alemán, de legitimación del poder absoluto. Si bien, no cabe esperanza, la tristeza procede (doblemente) de saberse arrojados al mundo, a la “condición terrenal”, al “estado creatural”, y, sobre todo, de no hallar consuelo ni esperanza mesiánica, porque la catarata de la historia no puede detenerse, ni siquiera por el soberano en tanto que “esta forma secular de lo divino resulta que es impotente, que no salva”, dice Mate (2013: 115). Frente al escenario del drama alemán²²⁹, la cosa tendrá matices —a nuestro juicio, nada menores— en el caso del drama calderoniano, como después veremos, cerca de la fórmula benjaminiana consistente en “organizar el pesimismo” o de su expresión aubiana: antes de *morir por cerrar los ojos*, siempre se puede hacer algo.²³⁰

- El destino. Precisamente, el tercer rasgo que diferencia a Tragedia de *Trauerspiel* es, según Mate (2013: 117), que en la Tragedia el destino del héroe “se impone inexorablemente” mientras que

Frente a la violencia que funda el derecho y a la violencia que lo conserva y para dar respuesta a esa violencia digamos “prejurídica”, Schmitt establece “un poder que no crea, ni conserva”, sino que suspende el derecho. Así, la soberanía es el lugar de la decisión extrema, la suspensión del derecho en defensa del derecho, y el estado de excepción, la ficción jurídica o forma de embridar la violencia pura”, en respuesta a la tesis benjaminiana que afirma “la peculiar y desmoralizadora experiencia de la indecibilidad última de todos los problemas jurídicos (violencia)”. Si el concepto moderno de soberanía acaba por otorgar sin reservas al príncipe un supremo poder ejecutivo, es decir, de decisión, el barroco se desarrolla por su parte a partir de una discusión sobre el estado de excepción, y sobre si la función más importante del príncipe consiste en evitarlo.

Es resumen, Schmitt y Benjamin coinciden en la existencia de una zona de indeterminación, de violencia pura y en que al final todo queda reducido a la decisión.

- Schmitt soluciona el problema de la necesidad de Derecho mediante (1) la distinción dentro del Derecho entre norma y decisión; (2) la creación de una ficción jurídica, el *estado de excepción*, como suspensión jurídica del Derecho en defensa del propio Derecho; y (3) afirmando la necesidad de decisión y articulándola a través de la figura de los plenos poderes de los que dispone el soberano en el Estado de Excepción.
- Benjamin, en cambio, considera que en esa zona no hay Derecho. Reconoce esa zona de indeterminación, de violencia y suspensión, pero (1) asume la imposibilidad del Derecho de alcanzarla; (2) y afirma la indecibilidad última de los problemas jurídicos, a saber, de la violencia, y, en consecuencia, rechaza la posibilidad de decisión.

Aunque Schmitt pretendiese requerir la existencia de una constitución que sustituyese a la de Weimar y pusiese fin al Estado de Excepción, no puede más que pensarse la relación entre esta formulación schmittiana y los doce años de excepción que van de 1933 a 1945.

En cuanto a Benjamin, no parece a nuestro juicio razonable atribuirle conexión alguna con Schmitt a partir de un escrito relevante pero oscuro como *Para una crítica de la violencia* y de los escasos y no más claros fragmentos sobre el Estado de excepción del *Trauerspiel* en los que Benjamin cita, dentro del mar de citas que es el libro sobre el Barroco a Schmitt. La coincidencia probada debe limitarse, a nuestro juicio, a considerar que existe un espacio de violencia pura, algo que, por otra parte, compartimos. Finalmente, fundar sobre este ensayo de Benjamin una teoría política revolucionaria parece también un exceso descontextualizador.

²²⁹ Sobre el libre albedrío, particularmente en Calderón, véase Antonio Regalado (1995): *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro (I)*, Barcelona, Ediciones Destino.

²³⁰ En este principio de acción, que tiene que ver tanto con el libre albedrío en el contexto de la Contrarreforma, como con la anticipación de la llegada del Mesías en el judaísmo, se encontrarán, a nuestro parecer, Benjamin, Calderón y el propio Aub.

en el *Trauerspiel* “cabe la posibilidad de vencer al destino” como ocurriría en *La vida es sueño* de Calderón. Esta singularidad marcaría la denominación de la tragedia barroca como “drama de destino”. Aquí nos permitimos matizar esta afirmación diferenciando la pauta del drama barroco alemán —que sería más bien reflejo de inmanencia, dentro de un orden estático que conduce al estado melancólico de las criaturas, y en particular del príncipe o soberano—, de la de sus propiedades representacionales *realistas* que el Benjamin crítico recoge a través de la alegoría para ponerla al servicio de la recuperación de la historicidad de las criaturas, de esos seres representados como mortales, pero que como tales estaban condenados irremediablemente. Aliado del Benjamin alegorista, aparece, eso sí, Calderón, al que nos referiremos después con detenimiento, por la importancia que esta alianza *après la lettre* tiene, a nuestro juicio, en la lectura crítica de Benjamin.

En ese sentido, destacamos algunas correlaciones nada casuales, también en relación con la constelación epocal entre el Barroco y el tiempo de Benjamin a la que nos referíamos antes.

En primer lugar, Maura (2013: 91-92) se refiere a la influencia de Lukács en Benjamin, que no resulta, a nuestro juicio, ajena a la conciencia de fragmentación —a la que nos referíamos en el contexto de Weimar, con Benjamin y Krakauer—, a ese problema del siglo, de la modernidad, al que trata de responder Benjamin viajando al Barroco para encontrar, en la constelación entre crisis epocales, sus claves,

El desamparo opera en Lukács y Benjamin como estado de ánimo de un mundo que se ha vaciado de sentido, fragmentado, y en el que no existe una instancia reguladora en el más alto nivel que pueda dirigir los impulsos del hombre corriente. La reforma protestante podría ser un referente, pero solo como fuerza secularizadora con respecto a la tragedia. Las figuras barrocas aparecen como víctimas de sus propias patologías, sometidas al imperativo de la melancolía en un contexto de inmanencia infranqueable. No es de extrañar, dada esta caracterización, que el género predilecto del Barroco alemán fuera el drama, en el que las decisiones de los personajes no proceden del libre arbitrio o de los tipos morales, sino del interés particular y de las pasiones del mundo. (Maura, 2013: 92)

En el mismo sentido, el propio Benjamin escribirá el siguiente fragmento en 1923 (año de comienzo del *Trauerspiel*), dentro de su ensayo *Viaje a la inflación alemana*, en *Calle de Dirección Única*.

La gente solo piensa en su interés egoísta y privado cuando actúa, pero al tiempo su comportamiento está determinado más que nunca por los fuertes instintos de la masa (...) Esta sociedad, cuyos miembros buscan su propio bien mezquino, sucumbe al más obvio de los peligros con inconsciencia animal, pero sin poseer el conocimiento inconsciente de los animales, como una masa ciega, y la diversidad de las metas individuales se vuelve irrelevante frente a la identidad de las fuerzas que la determinan. (Benjamin, citado por Maura, 2013: 103)

Como señala Maura (2013: 105), se produce aquí una conexión —característica de la obra de Benjamin y a la que nos hemos referido en los capítulos primero y segundo— entre “totalidad social” y “pérdida de la experiencia” que llevaría a la devaluación tanto del individuo²³¹ como de la comunidad que estaría en consonancia con el aforismo 23 de *Minima Moralia* de Adorno (2001: 42): “En la persecución de intereses absolutamente particulares por parte de cada individuo puede estudiarse con mayor precisión la esencia de lo colectivo en la sociedad falsa”.²³²

Como segunda correlación, que traemos aquí de manera algo más anecdótica, pero ilustrativa, no resultará extraño que un año antes de la publicación del libro sobre el *Trauerspiel*, se estrenase en la capital alemana la película muda *Berlín, sinfonía de una ciudad*²³³. Merece la pena traer aquí la descripción de Weitz que refleja bien una temporalidad adaptada al ritmo de las máquinas y la inquietud derivada de la pérdida de autonomía y experiencia:

Los movimientos de la vida diaria se acompañan con los de los motores de la industria, que echan a andar despacio hasta que adquieren un ritmo frenético para más tarde, volver a quedar en reposo a la hora de comer ¿Quién dirige a quién? ¿Son las máquinas las que imponen el ritmo a los seres humanos, o son los hombres los que organizan el funcionamiento de las máquinas? No queda claro del todo, pero la película deja entrever detalles de la vida en condiciones hostiles, vidas carentes de autonomía y libre albedrío. (Weitz, 2019: 269)



Sobre esta experiencia de soledad aterrada, desamparo e impotencia (Zambrano, 2016: 39), sobre este radical aislamiento y ausencia de libertad del individuo “gregario” (Arendt, 2016²³⁴), que enlaza el Barroco con el tiempo de Benjamin (y el posterior a las guerras mundiales hasta hoy), volveremos al final de estas páginas.

²³¹Véanse sobre estas cuestiones los trabajos de Zambrano (2016) y Arendt (2015a, 2016).

²³²Citado por Maura (2013: 104-105).

²³³A continuación se reproducen tres significativos fotogramas (Fig. 6) del filme. W. Ruttmann (1927). *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*).

²³⁴Para mayor profundización puede verse adicionalmente el prólogo de Manuel Cruz (1991: IV) a *La condición humana* de Hannah Arendt.

3.2.3 Respuesta (frente a la aniquilación del *ethos* histórico): origen, alegoría, melancolía

Finalmente, como tercera operación de Benjamin —una vez establecida la crítica y comentadas las más significativas diferencias entre tragedia y *Trauerspiel*—, corresponde identificar los que podrían considerarse los fundamentos de la propuesta singular benjaminiana. Frente a la naturalización de la historia, su recuperación es una empresa sobre la que las propiedades representacionales de la literatura y las artes —tal vez invirtiendo su consideración como *organon* de la historia²³⁵ o precisamente por ello— tienen mucho que decir, pero para ello se requiere algún tipo de mirada o consideración ética adicional pero relacionada con la temporalidad. La lectura de la respuesta benjaminiana que proponemos en estas páginas pasa por identificar tres fundamentos o instrumentos principales en su oposición radical a la aniquilación del *ethos* histórico (barroco), a la naturalización de la historia²³⁶: el concepto de origen como principio de orden temporal; la ambivalencia²³⁷ de la alegoría a través de la cual “la historia puede ser borrada o salvada”; y la melancolía como principio último de orden ético-estético.

A los fundamentos de la visión benjaminiana de la temporalidad histórica construida a partir del Barroco nos referiremos con detenimiento en el segundo capítulo de esta parte. Profundicemos antes algo más en algunos aspectos del *Libro sobre el Barroco* a partir de tres cuestiones que trataremos a modo de escolios o breves comentarios fragmentarios a fin de provocar resonancias y permitir arrojar algo más de luz: la concepción de la muerte como metátesis, la influencia de Calderón en Benjamin y una breve reflexión sobre la política visual del Barroco. Se trata de cuestiones que trataremos in extenso durante el siguiente capítulo, pero que conviene ir avanzando en tanto que marcan, digamos, un cierto *tono*.

²³⁵ Es decir, tal y como señalábamos en previa nota, la literatura (en tanto que *organon* de la historia) no es solo un lugar de indagación para el investigador social, sino que bien puede ser -como trataremos de demostrar al desarrollar y aplicar la poética en los textos escogidos en la tercera parte- una forma de resistencia y preservación.

²³⁶ Mate establece la relación entre la naturalización de la historia, la aniquilación del *ethos* histórico barroco y Auschwitz (2013: 118 y 119), que en términos generales compartimos. Sobre la naturalización de la historia y el papel de los poetas (y el de la representación [teatral] de las artes y de la literatura en evitarla, en tanto que proyecto de aniquilación) volveremos, no sin indicar que el camino trazado nos dirige precisamente en esa dirección.

²³⁷ Que no ambigüedad.

3.3 Tres escolios

Calderón y el espacio escénico

En el Barroco la realidad se devalúa en beneficio de la representación. La duda entre lo real y lo ilusorio, entre el sueño y vigilia, entre la vida y la muerte, marca una época de incertidumbre social y visual, de inestabilidad estructural. “La realidad pasa a ser una fantasía imaginada por el sujeto pensante” (Pedraza; Rodríguez, 2012: 118) y la historia se convierte en representación escénica. Y para Benjamin el drama calderoniano aparece como “quintaesencia genial (en la España católica) del barroco” que no encuentra en el drama alemán.

El escenario se convierte en el tablero-mundo. En la representación “los conflictos de un estado creatural privado de la gracia [se resuelven] mediante una reducción, hasta cierto punto lúdica, en el entorno cortesano”, es decir, como juego de representación (Benjamin, 2010a: 286²³⁸) y la corte aparece como escenario de la historia, como “teatro del mundo”. La moralidad queda distorsionada en espejos cóncavos²³⁹, en abismos, repeticiones, ambivalencias, confusiones e intrigas. La historia se adentra en el escenario y la indecisión del príncipe es el reflejo de una detención del devenir o, más bien, de su deseo: quisiera detener la “catarata de la historia” como historia natural de destrucción. Vemos pues cómo la idea de la historia como temporalidad plástica es la idea escenográfica principal²⁴⁰.

En el drama barroco alemán, “al curso desesperanzado de la crónica del mundo no se contrapone la eternidad, sino antes bien la restauración de una intemporalidad paradisiaca” (Benjamin, 2010a: 297). Frente a esa naturalización de la historia sin esperanza, cabe preguntarse -en línea con nuestro precedente comentario sobre el destino- si en Calderón y su complejidad no encontrará acaso Benjamin un aliado para convertir la radical ambivalencia de la distorsión barroca y la peripecia de las figuras que proliferan en su temporalidad escénica en un antídoto eficaz frente a la aniquilación de la historicidad.

²³⁸ Citado también por Jarque (1992: 121).

²³⁹ Recoge Maura (2013: 100) las reflexiones de Lukács sobre el desplazamiento perceptivo barroco: “allí donde el mundo de los objetos no es ya tomado en serio, la seriedad del mundo del sujeto debe desvanecerse con él”.

²⁴⁰ El drama se convierte en música, en ballet, como señala el propio Benjamin en el *Trauerspiel*.

Ligada a lo escénico destaca la importancia de la política de la imagen (y de la propaganda) barroca como gran época de la cultura visual. Una época de cultura masiva (Maravall, 1980) en la que se afirma el prestigio de lo visual (pictórico, escultórico y escénico, pero también de lo que lo evoca en lo literario). Nos atreveríamos a decir que esa importancia no es menor que en la época de Benjamin (ya hablamos de la importancia de los cambios de la percepción) o en la actual. En el Barroco, la crisis de la realidad y el subsiguiente prestigio de lo visual tiene por consecuencia que el objeto, el mundo, deja de tener realidad independiente, que “solo es representable desde una perspectiva irremediabilmente subjetiva” (Pedraza; Rodríguez, 2013: 120), desde la mirada del espectador sobre lo representado.²⁴¹ Avanzamos aquí una segunda idea, la del uso más o menos intensivo de las imágenes y de la emblemática alegórica (a la que luego nos referiremos) por parte de los autores del drama barroco con fines de naturalización de la historia,

La postulación de la historia como historia natural fue consumada por los dramaturgos del Barroco alemán (Opitz, Gryphius, Lohenstein, Hallmann, Haugwitz) con la ayuda de la emblemática alegórica: “Grande era el acervo de imágenes que tenían a disposición los autores en las manifestaciones de la historia natural para resolver acertadamente conflictos histórico éticos”. “Lohenstein es el que va más lejos. Ningún autor hizo uso como él de la artimaña consistente en neutralizar la reflexión ética que allí se presenta por medio de un repertorio de metáforas que establece una analogía entre lo histórico y el acontecer natural”. (Bolle, 2014: 539)

Metábasis

En el *Trauerspiel* a diferencia de la tragedia, “la muerte no es ningún final”, sino “metábasis de toda vida *eis allo génos*”²⁴², es decir, cambiar de figura, hacerse “otro”; “los muertos devienen fantasmas”, la realidad se desdibuja en una “proliferación de *revenants* que nunca mueren del todo” (Jarque citando a Benjamin, 1992: 46). La fantasmagoría, la familiaridad con el otro mundo, la inmersión en una realidad espectral, la indiferenciación entre el sueño y la vigilia, entre lo muerto y lo vivo, entre la vida y el sueño son rasgos del drama barroco y de su visión de la temporalidad histórica. La idea de metábasis nos remite a la de *transfiguración*, como cambio de figura²⁴³, de cuerpo, de aspecto exterior, mutación, tránsito(riedad), pausa llena de tensiones entre

²⁴¹ Sobre cercanos planteamientos acerca del funcionamiento de las imágenes en el siglo XX, véase *Desconfiar de las imágenes* obra en la que se reúnen los textos de Harun Farocki (2013) sobre la relación entre política de las imágenes historia de la destrucción, al que nos referiremos más en detalle en el siguiente capítulo.

²⁴² Aunque la transfiguración, podrá decirse, es (solo) un cambio de figura o aspecto, y la metábasis, un hacerse otro.

²⁴³ Sucesivos cambios de figura dentro de una serie.

el pasado y el presente; “torso de una totalidad que nunca se hace presente”, dice Jarque (1992: 46)²⁴⁴.



Esta idea de metábasis también puede remitirnos al concepto de *Nachleben* en Aby Warburg. Como señala Didi-Huberman (2009: 59-60) la idea de *Nachleben* no tiene nada que ver con la supervivencia como concepto en el marco de la teoría de la evolución de las especies,

La forma superviviente en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente a su propia muerte, desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo²⁴⁵ más tarde (...) y habiendo sobrevivido en los limbos mal definidos de una “memoria colectiva”. (Didi-Huberman, 2009: 59-60)

Nachleben como (su)pervivencia que más que estática continuidad es permanente transformación, transfiguración, devenir suspendido²⁴⁶. O en palabras de Didi-Huberman, acerca de la ninfa renacentista estudiada por Warburg, “la ménade que regresa en la supervivencia de las formas en el Quattrocento no es el personaje griego como tal, sino una imagen marcada por el fantasma metamórfico de ese personaje” (2009: 155).

²⁴⁴ La transfiguración en la literatura, las artes y la mitología es un tema recurrente. (véase, por ejemplo, la *Lamia* de Keats). Constituye uno de los conceptos clave que Aby Warburg desarrolla como *Pathosformeln*.

²⁴⁵ Con distinta figura.

²⁴⁶ Más allá de las diferencias entre ambos proyectos críticos, existen interesantes coincidencias, como creemos es esta. Véase al respecto J.F. Yvars (2010: 19-21).

Sobre todas estas cuestiones volveremos al tratar el concepto de origen, la alegoría y la melancolía como las tres piezas clave de la poética que aquí proponemos.

Capítulo 4

Fundamentos de la visión de la historia en Benjamin. Elementos para la construcción y aplicación de una poética

Como anticipábamos en el capítulo anterior, la historiografía crítica de Benjamin encuentra en el análisis del *Trauerspiel* y, en particular, en la diferenciación de la tragedia moderna y la clásica, un terreno propicio para desplegarse. Proponemos, para concluir todo este repaso, que pueden identificarse tres elementos claves en la propuesta de Benjamin frente a la naturalización de la historia: origen, alegoría y melancolía. De ellos puede extraerse —mediante la propuesta crítica que sigue— una *poética*, en buena medida autónoma dentro de la obra de Benjamin, que puede ser practicable en obras literarias y de otras disciplinas artísticas.

Pero antes de adentrarnos en los fundamentos de una temporalidad histórica cuyos rasgos generales Benjamin conforma esencialmente en el libro sobre el Barroco conviene realizar algunos apuntes sobre la relación entre temporalidad y filosofías de la historia. Como señala Reyes Mate (1993: 12) “la filosofía de la historia es un constructo filosófico, un modo de recordar y no tanto una teoría científica sobre la realidad tal y como ha sido”. En ese sentido, el pensamiento crítico historiográfico de Benjamin encarna una filosofía de la historia que se construye de manera alternativa a las diversas prácticas historicistas, como acabamos de ver, tomando en consideración las “contingencias políticas” (Mate, 1993: 15) y preguntándose por cuestiones sociales y existenciales fundamentales. En ese sentido, sosteníamos más atrás la centralidad en Benjamin de las cuestiones metafísicas y, en particular, de la temporalidad.

Hechas estas precisiones, si tuviéramos que hallar una definición de filosofía de la historia que resulte sencilla y, aunque incompleta, útil para avanzar, tal vez podríamos caracterizarla, en un primer intento, como la concepción de la temporalidad (histórica) propia de una determinada cultura o modo de pensar.

De manera algo más amplia, podríamos pensar en definirla como la visión o el conjunto de ideas de una determinada sociedad sobre el tiempo, el cosmos, la realidad, los acontecimientos históricos, la muerte, la cultura y su función, la representación, etc.

Una tercera definición sencilla que puede resultar útil, aunque sea por lo que su insuficiencia resalta, es la que entrelaza la filosofía de la historia con la memoria y la identifica con la reflexión sobre el pasado, o mejor, sobre cómo pensamos el pasado o de cómo una determinada sociedad piensa su pasado.

Aunque pueda ser algo más clara, quizás, esta última definición sea menos precisa, pues más que con el pasado a menudo la reflexión tiene lugar en relación con el tiempo. Esta afirmación puede resultar algo escurridiza en este momento, pero es precisamente una de las cuestiones centrales de las páginas que siguen; “temporalidad como esencia de la cultura” nos dice Aristóteles (Alegre, 1993: 23). Añadiríamos, como pequeño anticipo, que en la relación entre cultura(s) y tiempo - establecida según la fórmula aristotélica-, la expresión artística y literaria de la melancolía tendrá reservado un lugar de privilegio. Y es que la melancolía entrelaza la esencialidad del tiempo con el arte en su función social específica, cultural.²⁴⁷ Ese es el sentido de algunas notas de Bataille (*Lágrimas de Eros*) cuando recuerda, refiriéndose a Lascaux, que el arte (la representación) surge en el momento en que aparece la conciencia histórica, que es conciencia del tiempo, conciencia de muerte y, aspecto nada menor, instante fundacional de la existencia erótica.

Precisamente esta es la cuestión central que a nuestro entender encontramos en Benjamin: el debilitamiento moderno de esa conciencia temporal y su vinculación a la pérdida de la función cultural del arte. Ante el proyecto de aniquilación del *ethos* histórico, los fundamentos de la filosofía de la historia de Benjamin resultan tradicionalmente difíciles de asir y no menos difíciles de poner en uso, de hacer practicables. Merece la pena intentar ambas tareas para lo cual desarrollaremos tres piezas o elementos imbricados que funcionan como clave de bóveda de dicha filosofía: el concepto de origen, la alegoría y, como adelantábamos, la melancolía.²⁴⁸

²⁴⁷ Precisamente defendemos que la melancolía no es, a diferencia de la nostalgia, una mirada al pasado, sino una mirada al tiempo.

²⁴⁸ No es posible desmenuzar en estas páginas las muy variadas concepciones de temporalidad —tan interrelacionadas, por otra parte, como la propia historia de las culturas y de las ideas—, pero algunos atisbos quizás ayuden a contextualizar los planteamientos de Benjamin que extrae de la crisis epocal del Barroco (señala Panofsky que “nunca otro período como el Barroco se [muestra] más obseso por la profundidad, la inmensidad, el horror y la sublimidad del concepto de tiempo”, citado por Maravall 1981). Esbocemos muy superficialmente, por contraste, dos concepciones muy diferentes pero con algunos reflejos interesantes en Benjamin: la cultura griega y la concepción bíblica del tiempo y de la historia

(1) *El tiempo en la cultura griega*. Como señala Alegre Gorri (1993: 21), la filosofía de la historia es una “disciplina reciente”, por lo que no puede decirse que existiese como tal en la cultura griega. Sin embargo, “la reflexión conceptual sobre la realidad en su historia puede considerarse como una incipiente filosofía de la historia, que debe ligarse a las concepciones griegas sobre la temporalidad”. En sentido, el tránsito del mito al logos se produce (Alegre

4.1 El orden sintáctico-temporal: el concepto de origen como principio de organización temporal benjaminiano

Tal y como hemos ido avanzando, la historiografía crítica de Benjamin cuestiona la historia entendida como evolución lineal o causal. El núcleo de ese cuestionamiento es el concepto de origen; en palabras de Bolle (2014: 535), “la fundamentación filosófico-histórica y metodológica del libro sobre el *Trauerspiel* está comprendida en el concepto de *origen* que redefine la relación entre pasado y presente”. Benjamin lo expone en los siguientes términos:

[El origen], aunque categoría absolutamente histórica, no tiene que ver nada con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido [*entsprungenen*], sino lo que les nace al pasar y al devenir [lo *surgiente, entspringendes*]. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino²⁴⁹, engullendo en su rítmica el material de la génesis.

Añade Benjamin,

1993: 22) a través de una “historia institucional: la de la polis”, de una “temporalidad institucional que generó una cultura.”

Entre las diferentes concepciones de la temporalidad en Grecia, distingue Alegre entre “las teorías de la razón histórica progresiva de Aristóteles y de los sofistas” (la ilustración griega) y la teoría regresiva de la historia de Platón. Además, Heráclito se postula como el “filósofo de la temporalidad” y del “logos como unidad siempre fluente”.

(2) *Concepción bíblica del tiempo y de la historia.* Fernández, Trebolle y Abumalham (1993: 37) destacan la “expresión lingüística del tiempo” en el hebreo antiguo y el griego del Nuevo Testamento.

En primer lugar, según los autores (1993: 37), no existe palabra en hebreo bíblico para tiempo como concepto abstracto sino “como algo referido a acontecimientos de breve o larga duración”. Así:

- (a) *Et*, para “instante” o “momento en que algo sucede”.
- (b) *Olam*, para el “tiempo inconmensurable o indeterminado”. No es el de “eternidad” pero es “una duración sin fin que el hombre no puede aprehender”.
- (c) *Mo'ed*, para “tiempo fijo”, por ejemplo el “establecido para una fiesta”.

En segundo lugar, en cuanto a los términos griegos del Nuevo Testamento:

- (a) *Chronos*, como espacio o cantidad de tiempo: “un poco de tiempo”
- (b) *Kairos*, como tiempo cualitativo: “un tiempo para algo”.
- (c) *Eón*, como espacio muy largo de tiempo, (“procedente seguramente del mundo conceptual apocalíptico”), tiempo actual malo que se convertirá en bueno. Pero señalan los autores que igual que en el hebreo *olam* “cabe preguntarse si se refiere a un tiempo sin fin o a un tiempo de una duración inimaginable”.

Esto es significativo en relación a la propia concepción de la temporalidad en Benjamin. Como señala Lowy (2012: 139), Adorno planteó la relación del tiempo en la Tesis XIV de Benjamin, a la que luego nos referiremos, con el *kairos* (Tillich), como “tiempo histórico, ‘lleno’, en el cual cada instante contiene una posibilidad única, una constelación singular entre lo relativo y lo absoluto”, frente al *chronos* o tiempo formal.

Todavía parece procedente realizar un último comentario. Fernández, Trebolle y Abumalham (1993: 44) apuntan hacia la existencia de un interesante linaje al señalar (relacionándolo con el tiempo mensurable y el tiempo abstracto entre los neoplatónicos árabes) que “el judío Bergson recoge [*temps et durée*] la tradición del pensamiento bíblico en torno al tiempo y la historia, integrándola en la corriente de la filosofía occidental, de modo en que la eternidad bíblica puede coexistir con un tiempo creador e inventivo”. Como vimos en el segundo capítulo el propio Benjamin, recogerá también, explícitamente algunos de los principales fundamentos bergsonianos (*Sobre algunos motivos en Baudelaire*) en relación con el tiempo y la memoria. Se intuye así una genealogía sorprendente.

²⁴⁹ Remolino.

Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico²⁵⁰, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación [restitución], por una parte, lo mismo que justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto.²⁵¹ (Benjamin, 2010a: 243)

Y sigue Benjamin, afirmando algo que nos parece ciertamente relevante: “En cuanto a las directrices correspondientes a la consideración filosófica, se encuentran trazadas en la dialéctica inherente al origen. Y esta prueba cómo, en todo lo esencial, la unicidad y la reciprocidad se condicionan” (Benjamin, 2010a: 243). Unicidad y reciprocidad, tensión relacional, aparecen así como elementos constitutivos de la idea de origen.

Este concepto de origen como elemento epistemológico principal del *Trauerspiel* fundamenta la conexión entre aquella obra y la filosofía de la historia o de la temporalidad histórica presente en el resto de su creación, y en particular en las *Tesis sobre el concepto de historia*.²⁵² Afirma Steiner, en ese sentido,

The idea, however, according to which the constructive principle blasts the epoch out of the homogeneous course of history in such a way that the entire course of history is “preserved and sublated in the era” goes back in his study on the *Trauerspiel* (...) His reflection complies with the dialectic logic of origin. (Steiner, 2010: 168)

Así lo intuimos en la tesis XIV que comienza con sentido teológico-revolucionario parafraseando a Kraus, “*Ursprung ist der Ziel*” (“el origen es la meta”), formula que podría elegirse como el “santo y seña del pensamiento benjaminiano” (Mate, 2006: 224), y, desde luego, de la ruptura de la continuidad homogénea de la historia. “La historia es objeto de una construcción cuyo marco no es el tiempo homogéneo y vacío, sino un ámbito lleno de ‘tiempo actual’. Así para Robespierre la antigua Roma era un pasado cargado de ‘tiempo actual’”, nos dice Benjamin en la tesis (Benjamin, recogido por Lowy, 2012: 138)²⁵³.

La idea de la ruptura de la historiografía historicista adquirirá así la consistencia de un acto revolucionario de detención de la historia del sufrimiento, tal vez una forma de detener la *catarata*

²⁵⁰ “El origen no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y a su posthistoria”, apunta Benjamin (2010a: 243).

²⁵¹ Sobre lo no-acabado puede verse Agamben (1995), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos.

²⁵² También es a nuestro juicio un punto de enlace con la idea de historicidad en Aby Warburg. “Gertrud Bing insistía en la manera en que el *Nachleben* transformaba toda nuestra idea de tradición: esta no es ya un río continuo en el que las cosas se transmiten simplemente de cabecera a desembocadura, sino una dialéctica tensa, un drama que se representa entre el curso del río y sus propios remolinos”. (Didi-Huberman, 2009: 83).

²⁵³ Las referencias a las *Tesis sobre el concepto de historia*, se realizan a partir de la versión de Lowy (2012).

de la historia, por mantener los términos de la visión barroca.²⁵⁴ Apuntamos aquí, que la evolución de Benjamin hacia posiciones políticas más explícitas lleva aparejada la impregnación de su pensamiento de terminología de lucha de clases, si bien, a nuestro juicio, no supone un alejamiento de los presupuestos básicos de su noción de temporalidad, sino, más bien a contrario, una profundización en los mismos.²⁵⁵

En ese sentido, incide Mate (2006: 227) en *dos cuestiones* en relación con el origen que serán más relevantes a medida que avancemos pero que conviene anticipar ya aquí.

(1) En primer lugar, la expresión “origen es la meta” refleja el interés de Benjamin por la *memoria*, la importancia en su obra y, diríamos, su significación política. La relación entre memoria y origen —como concepto antitético al de progreso— se entiende bien en la siguiente formulación de Mate (2006: 229): “la normalidad con que aceptamos la lógica del progreso tiene que ver con la inconsciencia que provoca el olvido” (Mate, 2006: 229).

Frente a esta “racionalidad del olvido” destaca Mate la importancia de dos términos recogidos en dicha Tesis XIV: *construcción* y *ahora* (o actual). La *construcción* —como presencia de un pasado que siempre estuvo ausente, frente a la mera reconstrucción²⁵⁶, como “restauración de lo que fue”, como repetición²⁵⁷ vacía de novedad— implica “hacer con las ruinas una creación, una obra nueva. Lo que nos puede llevar en un sentido (*construcción*) o en otro (*restauración*) es la atención que prestemos al *ahora* que no es más que lo que tiene de novedad, aunque sea en potencia, el pasado ruinoso” (Mate, 2006: 224). Así, sostendrá Mate que “la centralidad del concepto de memoria es inexplicable sin la carga de futuro que tiene en Benjamin el concepto de pasado” (Mate, 2006: 225 y ss.). Dicho de otro modo, se está incorporando así una dimensión

²⁵⁴ En las siguientes tesis encontraremos diversas variaciones sobre esta misma idea: la sustitución de los relojes, por los calendarios como expresión de un “tiempo cargado de memoria y actualidad” (Lowy, 2012); la proliferación de imágenes del pensamiento tan plásticas como las de la tesis XVI “la idea de un presente que no es transcurso, sino que se mantiene inmóvil en el umbral del tiempo”; o la de la tesis XVII que recoge la posibilidad de “suspensión mesiánica del devenir”.

²⁵⁵ Es por ello que en estas páginas nos remitimos en ocasiones a textos muy posteriores al libro sobre el Barroco, en especial a las *Tesis sobre el concepto de historia*.

²⁵⁶ Tal vez sea mejor el término restauración. Reconstrucción puede llevar consigo la novedad, aunque se apoye en una idea previa, es una creación del ahora. Otra cosa es la “reconstrucción [de la historia o de un edificio] ‘tal como fue’”.

²⁵⁷ Parece señalar Mate (2006: 228) que Benjamin abandona el concepto de repetición que se hallaba en el Libro sobre el Barroco. Como matiz, nos atreveríamos a decir, que supera ese concepto pero que lo hace en el propio libro sobre el Barroco en el que lo desarrolla ampliamente en su análisis del drama alemán.

ético-política de la temporalidad, cuyo presupuesto fundamental es el de convertir “el pasado frustrado en clamor de esperanza” frente a la naturalización de la historia como incesante, irremediable y calamitosa repetición.

La historia es objeto de una construcción cuyo marco no es el tiempo homogéneo y vacío, sino un ámbito lleno de “tiempo actual”. (Benjamin, en la versión de Lowy, 2012: 138)

Ese “tiempo repleto de ahora” que recoge la cita de Benjamin sobre el historiador no es sino “el *ahora* del tiempo pasado” una *construcción-ahora* “compuesta —en palabras de Mate (2006: 231)— con materiales de desechos: lo que se fue por el sumidero de la historia, lo que ha dejado de ser, lo que yace inerte, lo que es pasto de la historia”. Sobre el resto (y la huella) volveremos después al tratar la melancolía.²⁵⁸

En ese sentido resulta esencial la idea de Moses²⁵⁹ (1986, citado por Mate, 2006) calificando la idea de origen como “principio permanente de estructuración del devenir”, es decir, como principio de orden (u organización) de una determinada temporalidad, o, mejor aún, *principio sintáctico-temporal* si se nos permite,

“El origen, aun siendo una categoría absolutamente histórica, no posee, sin embargo, nada en común con la génesis”. Ante lo que Moses señala “la aparición siempre renovada de una misma idea primordial bajo forma de fenómeno original priva a la idea de origen de su connotación de comienzo (primera manifestación en el tiempo de una serie continua de acontecimientos) y la califica más bien como principio permanente de estructuración del devenir” (Mate, 2006: 228-229).

(2) En segundo lugar, “la verdad del lenguaje humano —dice Mate (2006: 227)— consiste en peregrinar a través de las palabras hasta dar con el nombre”. Avanzamos ya, con Mate, sobre una cuestión que vimos al plantear las influencias que los textos de la tradición judía habían tenido en Benjamin. Nos referimos a la cuestión de que “el papel del lenguaje es aproximarnos al carácter nominativo que tuvo el lenguaje adámico (frente al postadámico). Es una larga marcha hacia el origen, hacia el nombre, hacia el ser espiritual o lingüístico” (memoria y percepción originaria). La cuestión podría resumirse de manera sencilla como la expresión de la realidad mediante la palabra (o cualquier otro signo lingüístico, artístico), acercándonos así al debate sobre el realismo. Como en el caso anterior, veremos que esta es también una cuestión ética.

²⁵⁸ Así como en la tercera parte, en particular al tratar el texto de Sebald inspirado en el pintor Frank Auerbach.

²⁵⁹ Citada por Mate (2006: 228-229).

Hechas estas dos apreciaciones podemos al menos intuir ya, cómo, sobre el concepto de origen desarrollado en el libro sobre el *Trauerspiel*, se entiende el conjunto de la filosofía de la historia de Benjamin. La visión de la historia del sufrimiento nace de este primer concepto epistemológico crítico, de un cuestionamiento fundamental (ético-político) de la filosofía del tiempo y de la historia dominantes.

Podemos también comprender que se trata, además, de un concepto estético que cristalizará en la suspensión temporal, en la mímica silenciosa de Sócrates²⁶⁰, en aquella calderoniana detención del devenir, en la *fantasmata*²⁶¹ renacentista, en la fórmula alegórica del *paisaje primordial petrificado*.

Una mejor comprensión del poco intuitivo concepto de origen puede alcanzarse mediante un ejemplo, a modo de emblema. Si Benjamin caracteriza el origen como lo *surgiente* (*Entspringendes*) dentro de una rítmica del devenir, podría pensarse en una imagen como la de la *fantasmata*, como paso de baile, incluida en *De la arte di ballare et danzare* la obra de Domenico da Piacenza, conocido también como Domenico da Ferrara, quien fuera maestro de danza de la Casa d'Este de Ferrara y de los Sforza de Milán allá por el Quattrocento,

Quien quiera aprender el oficio tiene que danzar por fantasmata, y ten en cuenta que fantasmata es una presteza corporal determinada por el sentido de la medida, que es una facultad del intelecto (...), deteniéndote en el momento en que te parezca haber visto la Cabeza de Medusa, como dice el poeta; es decir, una vez iniciado el movimiento, tienes que quedarte como de piedra en ese instante (...) e inmediatamente has de alzar el vuelo, como el halcón atraído por su presa (...) aplicando el sentido de la medida, la memoria, la manera con cálculo del espacio y el aire. (De Piacenza, citado por Agamben, 2010: 13-14)

Esta figura sirve para emparentar, aunque sea puntualmente, a Benjamin con Aby Warburg²⁶² a quien aquel se refiere en el libro sobre el Barroco alabando su teoría de la supervivencia de las

²⁶⁰ Por ejemplo en la imagen de Pina Bausch que recogemos más adelante: mímica, gesto, tiempo, silencio, detención.

²⁶¹ Esta cuestión es el núcleo central de nuestro análisis. En su obra *Ninfas*, —en relación con el tratado de danza renacentista de Domenico de Piacenza y el paso conocido como *fantasmata*— Agamben (2010) desvela a de Piacenza que tal vez sin saberlo no sólo comprendió que lo esencial en la danza no es el movimiento sino la detención llena de tensión, el tiempo, sino que también comprendió que es lo esencial de una modernidad fantasmática que sólo con su propia imaginación él podía entonces vislumbrar. “Movimiento titubeante, oscilación, temblor ligero, imperceptible, que indica que la imagen está viva. (...) No una simple inamovilidad, sino una pausa cargada de tensiones entre ambas” (Agamben, 2010: 30); no una recuperación del movimiento, sino una tensión baudeleriana entre la expansión y la quietud, entre el movimiento y el reposo; una estatuaría condensación de tiempo y movimiento a punto de estallar.

²⁶² La cercanía entre los conceptos de *Pathosformeln* y *Nachleben* en Warburg y el concepto de origen, las imágenes dialécticas y otros extremos de la alegoría en Benjamin, acercan a ambos autores y a sus nociones de temporalidad. No es objeto de estas páginas la investigación de profundidad de las relaciones entre ambos —aún no demasiado desarrolladas a pesar de algunos trabajos—, pero más allá de las diferencias entre uno y otro, la figura de la *fantasmata* si puede ayudarnos a entender aquí algunos aspectos poco intuitivos del concepto de origen. Y ello aunque también puedan existir diferencias entre la temporalidad en Benjamin y Warburg, que van más allá de dicha imagen.

imágenes, mencionada anteriormente (Benjamin, 2010a: 443). La figura la describe plásticamente Agamben (*Ninfas*): “Domenico llama fantasmata a una súbita detención entre dos movimientos [un quedarse de piedra, diríamos, un instante] tal que permita concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica” (2010: 13-15). Esta imagen, como “cabeza de Medusa”, como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo de memoria y de energía dinámica, no es “una simple inamovilidad, sino una *pausa cargada de tensiones*” entre pasos; no una recuperación del movimiento, sino una tensión entre la expansión y la quietud, entre el movimiento y el reposo; una estatuaría condensación de movimiento y tiempo a punto de estallar. Así se nos aparece el concepto de origen²⁶³.



Luego volveremos sobre todas estas cuestiones al referirnos a la melancolía.

²⁶³ Imágenes alusivas correspondientes a un fósil (Fig. 8) y a una fotografía (Fig. 9) de Pina Bausch durante los ensayos de Café Müller (1978).

4.1.1 Sintaxis del origen: el mosaico y otros principios de estructuración afines

Como veíamos, caracterizaba Moses la idea de origen como “principio permanente de estructuración del devenir”. Podríamos decir, en otras palabras, que la idea de origen se asemeja a la de un principio sintáctico que ejerce su poder organizador sobre la temporalidad²⁶⁴. Partiendo de tal principio de orden, para concluir, planteamos la posibilidad de trasladar esta sintaxis de la temporalidad a los distintos lenguajes artísticos. Lo haremos tratando de hallar algunas estructuras afines dentro de la creación artística y literaria que sirven como principio de (des)orden²⁶⁵ o, si se prefiere, que pueden configurar lo que podríamos llamar una sintaxis del origen, una sintaxis relacional, abierta, desplazada²⁶⁶.

Entre esas estructuras destacará el mosaico, pero indagando en los distintos lenguajes puede extraerse un listado no cerrado al que después aludiremos.

Antes de desarrollar estas estructuras, debemos recordar algunos aspectos que ya mencionamos al repasar las influencias de Benjamin. Concretamente nos referimos a la teoría romántica de la reflexión en relación con la crítica de la obra de arte como “experimento con la obra”, como relación de reciprocidad entre sujeto y objeto. La crítica —y más en general la obra— sería así una construcción-ahora siempre inacabada, en permanente desplazamiento o inestabilidad estructural y caracterizada por una infinita conectividad intrínseca que, vista desde la dimensión temporal, encaja bien con la temporalidad contenida en el concepto de origen. La explicación de Maura, sobre la reflexiva infinitud e interconexiones merece reproducirse in extenso,

La crítica de la obra de arte establece un sinfín de conexiones y de multiplicidades que hacen de ella un estadio netamente superior al de la intuición intelectual. En palabras del libro sobre el Barroco, la serialización deja paso a la estructura del mosaico. Por eso cuando Benjamin describe la teoría de la reflexión de Schlegel y Novalis como una infinitud de interconexiones no hace sino invocar una investigación sobre Hölderlin quien ya había previsto esta “*Unendlichkeit des Zusammenhanges*” (Maura, 2013: 50).²⁶⁷

²⁶⁴ Lo ejerce rompiendo la linealidad y proponiendo un orden alternativo.

²⁶⁵ En tanto que puede hablarse de orden que construye, pero también de orden que desmonta (o desmontaje del orden).

²⁶⁶ Aclaremos aquí, que es esta una posibilidad no explicitada por Benjamin, pero que puede esbozarse (con la intención de contribuir a hacer practicable su pensamiento) a partir de algunos contenidos de su obra; fundamentalmente, la importancia de la temporalidad en su teoría del conocimiento y, en un sentido mucho más concreto y puntual, las propias referencias al mosaico.

²⁶⁷ Después veremos la relación con el *resto*, con *lo que queda*, por seguir la expresión hölderliniana. En ese sentido resume Maura, tal y como veíamos en la primera parte, la influencia romántica en Benjamin,

Esta red de interconexiones anula la figura de un Yo pleno de sentido y alude a la relación de reciprocidad que se da entre sujeto (representante) y objeto (representado). El yo queda siempre pendiente de ser

Así, concluye Maura: “la teoría del conocimiento de Benjamin potencia el conocimiento del objeto y no la omnipotencia del sujeto, mientras que la teoría romántica de la reflexión le informa de que las tradicionales divisiones epistémicas entre sujeto y objeto (...) deben ser abolidas” (Maura, 2013: 50-51). Se reconocerán aquí algunos términos benjaminianos que han hecho fortuna: constelación, imagen dialéctica²⁶⁸, aura.²⁶⁹ Y vemos cómo la temporalidad del origen se integra en el núcleo de la teoría del conocimiento²⁷⁰ en Benjamin; como en la fórmula “el origen es la meta”, el conocimiento se dibuja como un “campo de fuerzas en el que el objeto reflectante es al mismo tiempo el objeto reflectado”²⁷¹.

Mosaico

Estas ideas las retoma Benjamin en el prólogo epistemo-crítico del *Trauerspiel* a partir de tres elementos -el rodeo²⁷², el tratado²⁷³ y el mosaico. Y precisamente, si hay un elemento en Benjamin que integra conectividad e historicidad (Jarque, 1992), la condición relacional y fragmentaria que define la transitoriedad, es el mosaico. Así nos inclina a pensar Benjamin,

Así como la majestad de los mosaicos perdura pese a su troceamiento en caprichosas partículas, tampoco la misma consideración filosófica [realizada a partir del tratado y del rodeo como su método] teme perder su empuje. Ambos se componen de lo individual y disparatejo; y nada podría enseñar más poderosamente la trascendente pujanza sea de la imagen sagrada, sea de la verdad. El valor de los fragmentos de pensamiento es tanto más decisivo cuanto menos se puedan medir inmediatamente por la concepción fundamental, y de él depende el brillo de la exposición en la misma medida en que depende el del mosaico de la calidad que tenga el esmalte. La relación del trabajo microscópico con la magnitud del todo plástico y del intelectual expresa cómo el

construido, igual que lo poetizado hölderliniano. (...) La consumación/mortificación de la obra de arte en la crítica es también consumación del sujeto creador en el lector, en el receptor y en la vida de la obra. Esto es en la ampliación de su infinita red de conexiones. (Maura, 2013: 50-51)

²⁶⁸ Y su uso de otros, como la mónada en Leibniz.

²⁶⁹ Sobre la “forma constelación”, véase Jarque (1992: 105-108).

²⁷⁰ La relación entre origen y experiencia se hace notable.

²⁷¹ Condición relacional, conectividad, fragmentariedad, carácter efímero —en tanto que se halla en permanente construcción— e inacabado, historicidad, aparecen como algunas de las claves.

²⁷² Que Maura (2013: 65) identifica certeramente con la “imagen dialéctica” del *Libro de los Pasajes*.

²⁷³ El tratado escolástico, como “forma que contiene los elementos teológicos sin los que la verdad no puede ser pensada” (Maura, 2013: 64). Sobre el tratado y su relación con las formas arquitectónicas árabes destaca este fragmento de Benjamin (1987) en *Calle de Dirección Única*:

Arquitectura interior.

El tratado es una forma árabe. Su apariencia externa no es discontinua ni demasiado llamativa, como corresponde a la fachada de los edificios árabes, cuya articulación sólo comienza en el patio. Así, la estructura articulada del tratado tampoco es perceptible desde fuera, sino que se reveía únicamente desde dentro. Si está integrado por capítulos, éstos no vienen titulados con palabras, sino indicados por cifras. La superficie de sus deliberaciones no está animada pintorescamente, sino más bien recubierta por los almocarbes de la ornamentación, que se imbrican sin solución de continuidad. En la densidad ornamental de esta exhibición se anula la diferencia entre argumentaciones temáticas y digresivas.

contenido de verdad solo se puede aprehender con la inmersión más precisa en los detalles de un contenido objetivo. (Benjamin, 2010a: 225)²⁷⁴



Sobre la alusión benjaminina al mosaico realizada por el berlinés en el prólogo epistemocrítico al libro sobre el Barroco, sostiene Maura (2013: 67) que “el mosaico está compuesto por fragmentos separados entre sí, por delgadas líneas que, en la distancia, conservan la apariencia de unidad del conjunto. La idea de Benjamin es que la distancia que separa dichos pedazos, lejos de disolver el sentido, lo ilumina con más fuerza”. Y añade resaltando ahora su vínculo con el Romanticismo temprano,

La condición relacional del mosaico remite directamente a la red de interconexiones que, en la teoría de Novalis, sorteaba la figura de un Yo pleno de sentido. Sobre la base de una totalidad (inexistente) que legisla sobre las relaciones entre las miniaturas que componen el mosaico, Benjamin construye una teoría de la reciprocidad absoluta de las partes. No cabe decidir sobre el carácter originario de dicha construcción. El mosaico es algo siempre pendiente de construir, a la manera de lo poetizado en Hölderlin. Una vez más, solo en la relación puede ser aprehendida la verdad filosófica. (Maura, 2013: 67)²⁷⁵

Es pues el mosaico una estructura²⁷⁶ que integra bien la idea de red de infinitas interconexiones o campos de fuerzas recíprocamente determinados, frente a subjetividades omnipotentes en sí. Una forma de integración no totalizante, descentralizada, basada en pequeñas piezas que conectan entre sí, en un conjunto o comunidad siempre por hacer; una construcción-ahora siempre inacabada.

²⁷⁴ Fig. 10 *Mosaico romano*, Yacimiento del Camino de Albalate, Calanda (Teruel, España).

²⁷⁵ No procede en este trabajo seguir ese camino pero destacamos la potencialidad de la estructura del mosaico en el ámbito de la teoría política, aplicado a sociedades pluralistas (o, precisamente frente a las amenazas), en especial teniendo en cuenta lo que Habermas definió como constelación posnacional (Habermas, 2000).

²⁷⁶ Conectando teoría del conocimiento y temporalidad, como núcleo de la experiencia que Benjamin estructura sobre el concepto de origen, podría hablarse incluso de filosofía en [forma de] mosaico.

Por otra parte, el mosaico aparece como estructura afín al Barroco²⁷⁷ en tanto que, como señala Maura (2013: 90) supone la “pérdida del punto de referencia” (o al menos de un único y central punto de referencia) y su sustitución por el desplazamiento permanente de la referencialidad, por la descentralización de la percepción.

Esta idea de desplazamiento permanente se corresponde bien con la temporalidad del origen que Benjamin despliega en el libro sobre el Barroco. Aunque de un primer vistazo pudiera parecer extraño, se trata, como decíamos más arriba al poner el ejemplo de la *fantasmata*, de una pausa cargada de tensiones, de una suspensión que no es quietismo, que no es condición hierática, atemporal, sino dialéctica, reflexiva (en el doble carácter que este término lleva implícito, relacional y temporal). El desplazamiento permanente de la referencialidad del mosaico, en ausencia de centro, no es una huida hacia adelante, una fuga sin aliento, sino más bien una permanente dispersión o diseminación, una suerte de condición diaspórica existencial que siempre se construye a partir de la relación y del recuerdo (de lo que no se alcanzó)²⁷⁸.

Por último, junto a la condición relacional, la otra vertiente del mosaico, en relación con su descentralización y desjerarquización es la importancia del detalle, de las cosas pequeñas, las pequeñas piedras o teselas. Esta relevancia de lo ínfimo no es solo un principio fundamental de la concepción de la historia en Benjamin, que veremos al referirnos a la historicidad individual en la alegoría y a la importancia del resto en la melancolía, sino que también debe ser puesta en valor en relación con la dimensión materialista, cuyo esplendor es algo más tardío en Benjamin (sobre todo en el *Libro de los Pasajes*, aunque también en *Infancia en Berlín*), pero que en cierto modo ya habría sembrado frutos tanto en el estudio sobre el *Trauerspiel* como en otros textos. Palmier recoge plásticamente esta relación del mosaico con la materialidad de lo ínfimo,

Este carácter de mosaico, edificado bajo el signo de lo efímero y de lo inacabado, del rechazo de todo sistema, lejos de perderse en rapsodias de impresiones, da a cada uno de sus análisis una

²⁷⁷ Sobre estructuras en el Barroco puede verse *El Pliegue* de Deleuze,, donde el autor se refiere (1989: 83-84), por ejemplo, al cálculo de series infinitas (que recuerda en cierto modo a la metábasis), al "encajamiento de las narraciones las unas en las otras" y también a la estructura en departamentos o apartamentos que recuerda a la estructura del retablo (por ejemplo en Périclès (*La vie mode d'emploi*) o en *13 Rue del Percebe*, como sostiene M. Rodríguez de Partearroyo, 2015). Sobre estructuras heterodoxas puede verse también, *Rizoma* (2013), de G. Deleuze y F. Guattari, Valencia, Pre-Textos.

²⁷⁸ Aunque son homónimos muy probablemente casuales —mosaico, para conjunto de teselas o telas o imágenes, y mosaico como lo referido a Moisés—, con orígenes y etimologías diferentes, no podemos dejar de señalar el azar de una cierta afinidad conceptual si pensamos con Reyes Mate (2013: 111) en Moisés (en detención, “condenado a no entrar” en la tierra prometida, simbolizando el “ser judío”, un “no llegar, pero sin renunciar al logro”, una “eterna imperfección”) y en el mosaico.

profundidad insólita. Apegándose a microcosmos de detalles —en el sentido en que Bloch habla de “rastros” o “jeroglíficos”— pone al desnudo el macrocosmos histórico (...) Los espacios no cobran vida más que a partir de la memoria. Los recuerdos de infancia se transforman en símbolos, en alegorías, en promesas de felicidad que la vida no ha cumplido, como los juguetes rotos son testigos de la tristeza de un universo mudo y enterrado. Cada cosa transparente en su textura la profundidad de una experiencia histórica que exige ser salvada. (Palmier, 2010: 27-28)

En resumen, puede decirse que la importancia del mosaico aflora en tanto que estructura que, al recoger la condición relacional y abierta, genera una temporalidad singular y compleja que permite una mejor expresión de la transitoriedad. En ese sentido, a nuestro juicio, refleja perfectamente la idea temporal condensada en el origen y nos permite precisamente descender —si se nos perdona el platonismo del que Benjamin no era ajeno— del mundo de las ideas y de las grandes cuestiones metafísicas, al de las cosas y las obras, descenso que no se hace al precio de que dejen de estar vivas para el pensamiento.

Analogías

Por último, más allá del mosaico, esta sintaxis descentrada puede encontrarse en análogas estructuras o procesos de ordenación de las piezas o sintagmas²⁷⁹ en los distintos lenguajes artísticos. Sin duda pueden encontrarse muchos más, pero nos referiremos brevemente a varios de ellos; no es lugar este para desarrollarlos, sino para presentarlos como posibilidades que deberán ser puestas en práctica, como indagaciones, sobre distintas creaciones artísticas²⁸⁰; forma de buscar el concepto de temporalidad benjaminiano, de aterrizarlo si se nos permite la expresión.

Entre estas estructuras y procedimientos citamos sin ánimo exhaustivo: como procesos, algunas estrategias de (des)montaje²⁸¹ (en el cine, la fotografía, la poesía o la novela); el *collage*; la soldadura en escultura; los procesos y técnicas propias del teatro épico, en lo que se basa en la interrupción

²⁷⁹ Sintagmas en sentido estricto, es decir, en tanto que elementos o conjuntos de elementos básicos, normalmente dotados de significación.

²⁸⁰ No obstante, algunas de estas analogías, como el montaje o el desplazamiento pictórico, saldrán más adelante al comentar algunas obras concretas a medida que avance nuestro itinerario.

²⁸¹ Como señala Escandell (2013: 51) el montaje sería en cine lo que la sintaxis al acto de habla, así que habrá que indagar sobre determinados tipos de montaje que se acerquen al mosaico, por su capacidad relacional, por sus interrupciones, por la importancia de los fragmentos y su dispersión, etc. Cerca quedarían el foto-montaje (Heartfield, por ejemplo, cercano también al *collage*), la foto-novela (por ejemplo en Chris Marker o Agnès Varda) o la novela cinematográfica (el ejemplo de Max Aub, *Campo Francés*). A estos dos últimos nos referiremos en la tercera parte de este trabajo).

y la cesura²⁸²; o el desplazamiento óptico²⁸³ en la pintura -que en sus distintos procedimientos podría considerarse una variación del mosaico y sus efectos visuales. Como estructuras resultaría posible indagar sobre el *retablo* (aunque tal vez puedan encontrarse diferencias notables²⁸⁴) o sobre la *almazuela* como estructura de un tejido que resulta posible transplantar, además, a los textos literarios.

No nos detendremos en ello en este momento, pero otra analogía parece plausible en la consideración de la obra literaria, de la obra de algunos autores, como tejido confeccionado por distintos retales que permanecen unidos, configurando una condición relacional de conjunto. El castellano suele adoptar la voz inglesa *patchwork* para dicho tejido, pero tal vez sea más propio rescatar una palabra autóctona del olvido y el desuso: almazuela.

Todos ellos, procesos y estructuras, se caracterizan por encarnar y promover una determinada condición relacional, un entramado sintáctico-temporal (frente a sintaxis de la continuidad o la totalidad) en la creación.

El mosaico o cualquiera de las estructuras relacionales asimiladas que hemos esbozado —y aun otras que se añadan— pueden ser puestos en uso para probar esta poética en textos y obras diversas. Anticipamos ya que almazuela no es voz extraña a la obra de Max Aub o a *La novela de Ferrara* de Bassani. Cabría interrogarse si también puede serlo de la más irregular obra sebaldiana. En todo caso, la operación de convertir una sintaxis temporal en sintaxis en sí, lingüística (del conjunto de lenguajes artísticos) es una operación abierta, que se basa en la búsqueda en cada texto u obra.

Apuntamos para concluir que aunque Benjamin se refiere al mosaico en el prólogo epistemocrítico del *Libro sobre el Barroco* —parte que tiene autonomía propia dentro del mismo y en la que expone su teoría del conocimiento—, y no en la parte correspondiente a la alegoría, creemos que debe ser puesto en relación con la forma alegórica por ser afortunada expresión de una estructura

²⁸² Véase Eagleton (1998), Maura (2013) y Barthes (2002) sobre Brecht. Nótese que por el momento nos movemos en el plano sintáctico, por lo que cobran sentido las palabras de Eagleton (1998) cuando intuye la ausencia de melancolía en Brecht.

²⁸³ Más adelante nos referiremos al caso de *Un bar aux Folies Bergère* de Manet, comentado por Richard Sennett (2014).

²⁸⁴ Véase *Los ojos de la máscara. Poéticas del grotesco en el siglo XX: Neorrealismos, expresionismos y nuevas miradas*. M. Rodríguez de Partearroyo, UCM, 2015.

desigual, fragmentaria, permanentemente desplazada, descentrada y relacional, apta, en definitiva, para expresar la transitoriedad .

Retomando la idea de reflexividad y conectividad máxima (la red de interconexiones) de los románticos a la que aludíamos anteriormente, Benjamin alude en el epígrafe “la fragmentación alegórica” (2010a: 406-407) cuan “notable es que Novalis (...) demuestre tan profundo conocimiento de la esencia de la alegoría”, e incorpora una cita en la que deja claro que “comulga con la espiritualidad barroca precisamente en el espacio de lo alegórico” (2010a: 407); igualmente nítida es, a nuestro juicio, la exposición de la idea de temporalidad del origen, la capacidad relacional del mosaico,

Poemas meramente biensonantes y llenos de bellas palabras, mas sin ningún sentido ni coherencia —estrofas aisladas, comprensibles a lo sumo— como fragmentos de las más diversas cosas. La verdadera poesía puede tener a lo sumo un sentido alegórico global y puede producir un efecto indirecto, como la música, etc. La naturaleza es por tanto puramente poética, y lo mismo lo es el aposento de un mago, o el de un físico, o un cuarto infantil, o también un desván y una despensa. (Benjamin, 2010a: 407 citando a Novalis, *Schriften*, vol. 2, p. 308)

Y añade: “de ningún modo ha de considerarse casual esta referencia de lo alegórico a lo fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos de mago o de los laboratorios de la alquimia” (Benjamin, 2010a: 407).

En todo caso, debe quedar claro que no pretendemos forzar la relación entre origen (o mosaico) y alegoría hasta hacerlos análogos, como en los casos antes esbozados, sino solo plantear la complementariedad e imbricación de ambos elementos en la concepción benjaminiana de la historia.

Dos ideas sintetizan bien lo expuesto:

- *El origen como orden sintáctico-temporal*. La conclusión principal es doble: la consideración del origen como sintaxis o principio de orden temporal benjaminiano; y la posibilidad de hallar diferentes estructuras o principios de orden afines en la literatura y las artes, de las que el mosaico es paradigma. Pasar de la sintaxis del origen, como idea o consideración filosófica sobre la temporalidad, a la búsqueda de sintaxis, principios de orden o estructuras afines en los textos y creaciones artísticas nos permite avanzar en una poética que sea practicable.

- *Relación con la alegoría.* La condición relacional de la sintaxis que caracteriza el origen es condición fragmentaria por definición; es una unidad-pluralidad, recíproca, múltiple, descentralizada, abierta. Diríamos, en sentido negativo, que es lo opuesto a una totalidad estática. En ese sentido, la relación entre el origen y la alegoría es de plena complementariedad frente al hieratismo del símbolo. La alegoría, entendida como la dimensión²⁸⁵ simbólica de todo lenguaje en su forma dinámica, abierta y fragmentaria acoge entonces con los brazos abiertos la sintaxis del origen, que se acopla sin estridencia, con suavidad, en su seno.

En definitiva, puede hacerse un resumen de nuestro itinerario y conclusiones en términos más generales:

- (1) De toda filosofía de la historia puede extraerse una sintaxis temporal -que diferirá en función de cada filosofía, en nuestro caso la sintaxis del origen;
- (2) Esa sintaxis temporal puede transformarse por analogía en una sintaxis lingüística que en función de cada lenguaje artístico tendrá distintas manifestaciones; el mosaico y las estructuras análogas son plamaciones de una sintaxis lingüística que se corresponde con la temporalidad del origen;
- (3) La búsqueda del orden sintáctico-temporal será una operación abierta que puede aplicarse a los textos/obras, haciendo así practicable el pensamiento de Benjamin, la concepción temporal del origen y su condición relacional.

4.2 El orden [para lo] simbólico: la alegoría como grado cero de legibilidad

Benjamin pretende salvar la forma alegórica²⁸⁶ para la filosofía de la historia y del arte, frente al símbolo (Benjamin, 2010a: 375 y ss.); cree también poder hallar en ella la estructura esencial del drama barroco alemán. “No el símbolo, sino su antítesis, la alegoría, posee el cometido de abrir la dimensión de la redención de la historia” (Benjamin, citado por Jarque, 1992: 127 y ss.). En esta clave de bóveda descansa para Benjamin “el potencial de la alegoría como signo dialéctico, con el

²⁸⁵ Del orden o de las condiciones simbólicas, como veremos en la siguiente sección.

²⁸⁶ Sobre la alegoría destacamos las conocidas tesis expuestas en *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, de Angus Fletcher (2002) y en *Walter Benjamin. Hacia una crítica revolucionaria*, de Terry Eagleton (1998), así como sobre los desarrollos que sobre la alegoría y la emblemática se contienen en la obra de Agamben, *Estancias* (1995), a la que ya hemos aludido.

cual la historia puede ser tanto borrada como salvada” (Bolle, 2014: 541). O dicho de otra forma, esa potencialidad de la alegoría para abrir la redención de la historia es potencialidad para *cepillarla a contrapelo*, potencialidad para esbozar o escribir una historia no oficial, potencialidad para detener la calamitosa catarata de la historia. Podríamos decir que la alegoría es una forma de volver al grado cero de la legibilidad (y visibilidad) del mundo²⁸⁷. Una forma de restaurar las posibilidades de la percepción y por tanto de la experiencia. Esta posibilidad de redención o restitución (ambivalente, en tanto que también permite que la historia sea borrada) a través de la alegoría es la *primera constatación* en torno a la forma alegórica que consideramos relevante.

Una *segunda constatación* relacionada con la alegoría —aunque con fuertes entrelazamientos con el origen y con la melancolía, a la que nos referiremos en la siguiente sección— es la importancia de la temporalidad en el funcionamiento interno de la representación alegórica barroca, conforme al estudio de Benjamin, ya que, tal vez, como señala Jarque (1992: 130) el único lenguaje capaz de asumir la confluencia barroca entre historia y naturaleza —la visión de la historia como historia natural de la destrucción— sería aquel en el que se expresase su común y esencial transitoriedad.

Viene pues caracterizada la alegoría por una temporalidad propia (que se imbrica bien con el origen y la melancolía). Esa especial capacidad de expresión de la transitoriedad se manifiesta en que, a diferencia del símbolo que es concreto y estático, la alegoría es abstracta y dinámica, ofrece una dialéctica de la historia, una secuencia (no necesariamente lineal) de momentos (Jarque, 1992: 133 y ss.). Como señala Jarque (1992: 129) “la diferencia entre el símbolo y la alegoría queda así remitida a la determinación histórica en la que se constituiría la segunda, frente al carácter intemporal del primero”. Podemos convenir que ese dinamismo de la alegoría no es otra cosa que transitoriedad, desplazamiento entre las estaciones de la pasión, calvario como doloroso itinerario a través de un paisaje de ruinas y escombros, aquel paisaje primordial petrificado,

Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas (...) como si la viva conciencia de lo transitorio se correspondiese en el Barroco con la búsqueda de la (...) figura de lo arruinado por el tiempo. (Benjamin, 2010a: 353)

²⁸⁷ Una de las cuestiones sobre las que aquí no nos podemos detener pero que resulta relevante para nuestro estudio y central en Benjamin es el de la importancia de las transformaciones de la percepción producidos por la técnica (en ámbitos que van desde la aviación al cine, a la publicidad o la arquitectura). Tales cambios de la percepción sería consideradas por Benjamin como “fuerzas históricas decisivas” en la medida en que condicionan la legibilidad (visibilidad) del mundo, alteran sustancialmente lo que tal vez podríamos llamar con Kant. las condiciones previas de la percepción. Este es un tema que Max Aub o Harun Farocki trabajan con profusión.

Estas dos constataciones se corresponden²⁸⁸ con lo que Maura define como las “dos cualidades intrínsecas que Benjamin adjudica a la alegoría”:

- (1) Ser un modo de percepción de la transitoriedad de las cosas. Esta —la especial capacidad de la alegoría para expresar la transitoriedad— es una cuestión esencial dentro de la poética que tratamos de entresacar de la obra de Benjamin; volveremos sobre ella en relación con la melancolía como cuestión que se encuentra encabalgada entre ambas.
- (2) En segundo lugar, lo que ahora nos interesa, es que se trata de “un modo de experiencia (de conocimiento) cuyos materiales fragmentarios se presentan como agregados de signos -pero un *signo total*²⁸⁹. La imagen del mundo es la de una perspectiva emblemática diríamos, por medio de la cual la historia cobra sentido en el lenguaje; estamos ante el grado cero de legibilidad.

Esta constatación, sobre la que queremos detenernos, quizás pueda ser presentada mejor si la formulamos de manera algo más práctica a través del estudio de un fenómeno particular -la emblemática barroca- que condensa buena parte de las claves de la forma alegórica, así como a través del comentario de algunos casos significativos que, más allá de su valor singular, son expresión del alcance general del funcionamiento alegórico y sus usos.

Así que, en primer lugar, realizaremos algunas consideraciones sobre la emblemática barroca, recogida por Benjamin en el *Trauerspiel* como fenómeno paradigmático de construcción de la realidad mediante lo visible/legible, una construcción ambivalente que, como vimos en el capítulo anterior, habría servido como instrumento de legitimación del absolutismo. Su uso es generalizado en Europa (de especial calidad visual en el Norte de Europa, Italia²⁹⁰) y muy en particular en la monarquía hispánica, en cuyo caso nos detendremos como quintaesencia del uso

²⁸⁸ Las exponemos en orden inverso, porque en este punto corresponde referirse a la alegoría como grado cero de la legibilidad o visibilidad. La transitoriedad, temporalidad —más allá de la capacidad de la alegoría para expresarla- se verá en la siguiente sección al tratar la melancolía.

²⁸⁹ En el sentido de Barthes.

²⁹⁰ Para De la Flor, la “emblemática hispana se concentra en las virtualidades persuasivas de la *narratio*, al mismo tiempo que deja en un segundo plano o descuida enteramente la potencialidad de la *pictura* conceptuosa (...) ayudada por una imprenta en decadencia. Mientras, paradójicamente, son los libros de emblemas de concepción hispana, pero de ejecución en las prensas de Italia y de Norte de Europa, los que muestran una mayor atención al dibujo y sus detalle semánticos” (De la Flor, 2009b: 211).

legitimador a través del discurso que combina lo escrito y lo visual, con especiales implicaciones con respecto a la *Colonia*.

En segundo lugar, efectuaremos algunas consideraciones mediante el análisis de dos casos que, precisamente en relación con la literatura poscolonial, reflejan diferentes posibilidades de la alegoría (y de su renacer) en tanto que grado cero de legibilidad. En concreto, nos referiremos a la obra del autor sudafricano J.M. Coetzee, “*Waiting for the barbarians*” (*Esperando a los bárbaros*) y efectuaremos un comentario de conjunto sobre la obra del cineasta senegalés Ousmane Sembene.

4.2.1 La ambivalencia de la emblemática barroca

Mencionábamos más atrás que Benjamin despliega en el libro sobre el *Trauerspiel* la importancia de una política de las imágenes asociada en el Barroco a la representación escénica con fines de naturalización de la historia o, si se prefiere, de construcción de un discurso de la inevitabilidad del orden natural de las cosas, de la historia, ligado a la legitimación del poder. Sin embargo, la cuestión es algo más compleja. Coexisten en ese momento dos paradigmas visuales, el cartesiano-científico y el emblemático-simbólico que, de manera alternativa a la objetivación de la mirada que acompañó los avances de la ciencia óptica, se corresponde con la percepción de la inestabilidad del mundo (De la Flor, 2009). La crisis de la realidad supone en el Barroco el desprestigio del objeto como realidad independiente y la preeminencia de la mirada subjetiva y, en particular, de la del espectador sobre lo representado.²⁹¹ Así, al ponerse en entredicho la realidad, los objetos y, en concreto, el carácter científico del régimen visual, se presenta un programa paradójico de desconfianza en las imágenes (en su fiabilidad) que va acompañado de la construcción de un segundo paradigma o régimen escópico (emblemático),,

Se abre una perspectiva más compleja, si cabe, que la que resulta basada científica y experimentalmente, y ella es justamente la que podemos llamar perspectiva emblemática. Los modelos de explicación científica de la mirada se situarán a un lado, mientras en el otro encontramos lo que es articulación simbólica de la visión que circunscribe un campo cultural más complejo. (De la Flor, 2009b: 23)

Ese nuevo régimen escópico supondrá la fractura de la totalidad ideal del punto de vista renacentista, la ruptura “del uniforme sistema visual perspectivo, normativo, ‘renacentista’” que

²⁹¹ Cercanos planteamientos encontramos en *Desconfiar de las imágenes* (2013) obra ya mencionada en la que se reúnen los textos de Harun Farocki.

rige hasta el impresionismo (De la Flor, 2009b: 23-24), en términos sintácticos similares a los que hemos visto en el epígrafe anterior. La ruptura de la confianza en el objeto no solo viene acompañada de una mayor importancia de la configuración subjetiva del mundo, sino de la propia descentralización y relativización del punto de vista; otra cosa será, como veremos a continuación, la subsiguiente aparición de mecanismos de sentido (re)totalizadores.

Después profundizaremos en los entresijos del funcionamiento de las imágenes, que junto con el de la propia representación escénica, serán protagonistas en la construcción de un espacio de significación dentro de la poética de inspiración benjaminiana. Lo que ahora nos interesa es detenernos en el elemento discursivo en sí: el uso de la alegoría como instrumento de *construcción de mundos*. Este uso alegórico se ejemplifica bien en la emblemática barroca, como asume el propio Benjamin (2010a: 438), en tanto que *alegoresis generalizada* del mundo, lectura semiótica de la historia, si se prefiere. Como señala De la Flor (2009b: 209),

En los emblemas barrocos se pone en marcha una “máquina alegórica” que lee de manera semiótica la historia desde una clave superior, con el objeto de dotarla de un sentido teleológico y finalista y permitir así su apropiación por las élites de dominio y por los productores simbólicos que legitimaron su papel en la República cristiana. En el interior de su bien abastecido corpus de significados e imágenes, el mundo recibe una interpretación que lo redime tanto del caos y del sin-sentido, como también de su manipulación material y literalista.²⁹²

Destaquemos brevemente *algunos rasgos* de la emblemática alegórica como “género mixto verbo-visual” (De la Flor, 2009b: 209) al servicio de una lectura del mundo legitimadora del poder, en este caso la de la monarquía hispánica,²⁹³ rasgos que afectan al (1) ejercicio del poder, (2) la conciencia, (3) el lenguaje y (4) la sociedad masiva.

(1) En primer lugar, precisamente encontramos su puesta al servicio de una determinada cosmovisión que trata de colmar las necesidades de integración que surgen en un amplio espacio transnacional como consecuencia de la devaluación de la esperanza y del *traspaso de competencias* que se produce desde la Providencia -como instancia salvadora-, en favor de la gestión terrenal de

²⁹² Añade De la Flor (2009b: 39):

Al fondo de la emblemática lo que opera es una razón metafísica que melancólicamente desea comprender y explicar la realidad contingente, precisamente con el objetivo de trascenderla y, dicho en términos benjaminianos, de redimirla en su condición efímera y mortal.

(Por otra parte la expresión "melancólicamente" tiene aquí probablemente un sentido más general e impreciso que no debe inducir a error con nuestro desarrollo posterior).

²⁹³ Pero extrapolable en términos generales.

la cosa pública, con un doble efecto problemático: crisis de la fe y eventual exigencia a los gestores²⁹⁴,

La discursividad de este género está orientada a inmediatos y muy reales intereses ideológicos [...que] “integran el corazón mismo de una lectura monárquico-absolutista y confesional del mundo, que fue la que mantuvo el proyecto de estado hegemónico a lo largo de la Edad Moderna vivida en la totalidad imperial hispana, por lo menos hasta el cambio de imaginario social promovido por una titubeante Ilustración”²⁹⁵ (...) La producción icónico-lingüística [aparece] como el discurso legitimador para lo que se conoce como una singular política “propia” de la monarquía cristiana hispana, atenta sobre todo a resolver en la esfera de la conciencia las aporías y escrúpulos a que sin duda fue conduciendo la aparición en escena de una inevitable necesidad de gestión ‘al modo maquiavélico’ de la cuestión pública. (De la Flor, 2009b: 213).

En todo caso, esta práctica discursiva no estuvo exenta de limitaciones intrínsecas importantes, fundamentalmente dos: su insuficiencia para disciplinar la totalidad de manera coherente, y no solo mediante “figuraciones aisladas”, y su carácter elitista, carácter reducido a su vez por los esfuerzos para penetrar en todos los escenarios (especialmente el teatro) de la masiva cultura barroca. (De la Flor, 2009b: 213-214).

(2) Un segundo rasgo destacable es que su funcionamiento sobre la conciencia con fines de naturalización de la historia se produce en términos muy específicos. Podríamos resumir la cuestión en tres aspectos (De la Flor, 2009b: 230, 243): puede hablarse ya de construcción de conciencias o, en términos quizás algo hiperbólicos, de construcción o fabricación de sujetos (“construcción y vertebración de un nuevo sujeto, de un yo enteramente ‘fabricado’” dice De la Flor, 2009b: 230); en segundo lugar, sustantivamente, se trata de normalizar una “conciencia dolorosa y resignada del mundo, tanto como sujeta a la autoridad y obediente a la ortodoxia”, una

²⁹⁴ Se entenderá el repliegue maquiavélico. No en vano, es la época en la que proliferan los memoriales y tratados sobre la gestión de los asuntos públicos y el gobierno, así como una figura intelectual, el arbitrista o autor de obras de economía. Entre ellos destaca, por ejemplo, González de Cellorigo, autor del *Memorial de la Política necesaria y útil Restauración a la República de España* (1600). El sentido de su crítica la sintetizan bien sus propias palabras: “Se ha querido reducir estos reinos a una república de hombres encantados que vivan fuera del orden natural”. Traemos aquí las palabras del historiador John Elliott cuando reflexiona sobre las causas de la decadencia de Castilla (que por extensión pueden ser, en buena medida, las de la Monarquía Hispánica),

La España de principios del siglo XVI era una España erasmiana que disfrutaba de contactos culturales muy estrechos con los centros intelectuales más activos de Europa. A partir de 1550 hubo un enfriamiento del clima cultural. Se persiguió a los alumbrados, se prohibió que los estudiantes españoles asistieran a universidades extranjeras y toda España se vio excluida poco a poco, por un timorato monarca del contacto con la contagiosa atmósfera de una Europa herética. La transformación consciente de España en el reducto de la verdadera fe quizá añadió intensidad a la experiencia religiosa bajo Felipe II, pero también sirvió para separar España de la poderosa corriente intelectual que conducía en todos los países hacia la investigación científica y la experimentación técnica. (Elliott, 1973: 129-156)

Véase *La decadencia de España*, en “La decadencia económica de los imperios”, C.M. Cipolla (ed.), 1973, Alianza, Madrid.

²⁹⁵ Insuficiente Ilustración, la española dice De la Flor citando a E. Subirats (*La Ilustración insuficiente*, Madrid, Taurus, 1979).

mirada escéptica, desesperanzada; y, en tercer lugar, en ideas de Foucault, a partir del conjunto de recursos retóricos, especialmente de la imagen, se trata de conseguir un sujeto auto-disciplinante, es decir que “‘interioriza el discurso del poder’ sin sentir violencia” (De la Flor, 2009b: 243).

(3) Como tercer rasgo, en este caso en el plano lingüístico, que aquí nos interesa particularmente, puede aludirse, a su vez, a tres aspectos:

(a) Un sentido hermenéutico de la realidad que “se aprehende a través de una lectura metabólica, mitopoética, desplazada, y nunca a través de lo que pueda constituir el análisis literal, objetivo o referencial de aquella” (De la Flor, 2009b: 234). Ese continuo “desplazamiento de significados” o permanente demora del referente con respecto al signo lingüístico que resulta característico de la emblemática alegórica barroca encuentra notables paralelismos en nuestra modernidad literaria.

(b) Un énfasis en la condición relacional como facultad intrínseca de la alegoría que, como decíamos anteriormente, permite su perfecto acoplamiento —desde la óptica benjaminiana— con la sintaxis del origen (y su traslación al mosaico y figuras análogas).²⁹⁶

(c) La idea de la *legibilidad del mundo*, sobre la que luego volveremos recorriendo el camino inverso para considerar la posibilidad del texto como lugar antropológico.

(4) Un cuarto y último rasgo que merece destacarse a nuestros efectos es el de su funcionamiento en tanto que práctica discursiva que se produce, con intención persuasiva, dentro de una sociedad y una cultura que bien pueden denominarse de masas (por relación a los tiempos de Weimar o los actuales). Como ha señalado Maravall, “nos encontramos ante técnicas que pueden ser expandidas (y de hecho lo han sido) como forma de adoctrinamiento en los medios de masas” (Maravall, 1980; De la Flor, 2009b: 246), es decir, no estaríamos muy lejos de los contenidos publicitarios cuya efectividad retórica parece haber ido aumentando a la par que los desarrollos de la tecnología audiovisual. En la siguiente sección volveremos sobre esta cuestión en relación con la representación escénica y la política de las imágenes (algo que también recogimos en el propio contexto benjaminiano de Weimar y que es una cuestión central en su producción filosófica).

²⁹⁶ Constelaciones, imágenes dialécticas, correspondencias.

Más allá de estos rasgos, se plantea una cuestión que a nuestros efectos resulta fundamental, porque presenta la ambivalencia natural de la alegoría. Así, se refiere De la Flor (2009b) a un hecho que puede resultar sorprendente. Nos referimos al tránsito que se produce desde unos postulados humanistas favorecedores de una *Pax Christiana*, hacia la integración en la emblemática de elementos para la construcción de un “yo imperial” y cristiano fundamentado en imágenes de guerra²⁹⁷ (frente a aquel momento humanista de “concordia”). Sostiene así De la Flor la existencia de “una legitimación (simbólica) de la violencia y la dominación, defendida de forma soterrada por los discursos morales habituales de la emblemática española (véanse más abajo los ejemplos de emblemas sobre los buenos consejeros, la obediencia, o la muralla-fortaleza respectivamente²⁹⁸), y cuya explícita evocación agonista y bélica quizá pueda sorprender a los que siempre han connotado al Humanismo como un pacifismo universalista” (De la Flor, 2009b: 219).



Fig. 11



Fig. 12²⁹⁹,

²⁹⁷ Véase Farocki, H., *Bilder der Welt uns Inschrift des Krieges*, 1988 (*Imágenes del mundo y epítafios de guerra*).

²⁹⁸ Fig. 11 *His praevide et provide*, empresa 55, Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas, Diego de Saavedra Fajardo (1642).

Fig. 12 *Su obrar en obedecer*, empresa XXIII, Empresas Políticas Militares, Juan Antonio Pozuelo (1731).

Fig. 13 *De quien la guarda, es custodia*, empresa I, Empresas Políticas Militares, Juan Antonio Pozuelo (1731).

²⁹⁹ Recogido por Azanza López, José Javier: “Entre el libro de emblemas y el manual de conducta militar: las Empresas Políticas Militares de Pozuelo, obra crepuscular de la emblemática hispana”, *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, N.º. 2, 2010, págs. 25-48.



Fig.13³⁰⁰

Dicha transición se habría producido en pro de una “defensa de la línea de acción de una política española, cuya primera misión es la aseguración de la ortodoxia en sus reinos”, creando, como señala De la Flor, una *ficta religio*, una “simulación de la religión”, una falsa religión y religiosidad que deriva hacia lo inquisitorial, por ejemplo, pero muy singularmente, en la persecución del mantenimiento de prácticas religiosas³⁰¹ por parte de los judíos conversos o de sus descendientes³⁰². Esta religiosidad simulada aparecerá también en torno a la “cuestión de la masacre de los indios”, en el conocido debate de Valladolid entre Sepúlveda³⁰³ y Bartolomé de las Casas (De la Flor, 2009b: 219-220).

Es importante a nuestros efectos apuntar aquí la conexión de este uso legitimador de la alegoría barroca con la temporalidad del lenguaje. La huella³⁰⁴ dejada en la memoria por la emblemática alegórica hace pensar en la directa vinculación existente entre filosofía del lenguaje y filosofía de la historia³⁰⁵, situando al primero no solo como mediador de la propia experiencia rememorada sino, nos atrevemos a decir, como mecanismo de creación de recuerdos y gestión de olvidos. Así, como sostiene Mate (2013: 130) “el lenguaje es memoria y olvido y guarda unas experiencias y encubre otras”, cuestión en la que De las Casas estaría precisamente actuando como un intelectual *avant la lettre* —en el sentido que le atribuíamos con Benjamin y Blanchot— al plantear

³⁰⁰ Sobre el simbolismo de las fortificaciones y otras construcciones defensivas en la España de la primera modernidad véase José Javier Azanza López (2010: 32).

³⁰¹ Criptojudasismo en España y Portugal.

³⁰² Entronca directamente con Weimar y la cuestión judía; especialmente con el debate sobre la construcción en el imaginario colectivo de la figura del judío, con la propia construcción del mito del judío errante y, desde luego, con el debate sobre la asimilación. Esta cuestión se encuentra ampliamente desarrollada en *La novela de Ferrara* de Giorgio Bassani, a la que nos referiremos en la tercera parte.

³⁰³ Se trasladaría así la “responsabilidad de las masacres a la Providencia” (De la Flor, 2009b: 219), lo que, apunta, a nuestro juicio, hacia una temprana versión de la arendtiana banalidad del mal.

³⁰⁴ Habla De la Flor de “huella mnémica” (2009b: 216).

³⁰⁵ Que más allá de este punto se percibe, como venimos apuntando, en todo el pensamiento de Benjamin.

el rechazo a la legitimación de la injusticia a través de la “dimensión epistémica (y ético-política) de la memoria con un gesto intelectual de gran calado teórico” (Mate, 2013: 131).

El gesto de De las Casas habría funcionado en este caso en sentido benjaminiano, si se nos permite, al activar el *freno de mano* de una construcción de sentido legitimadora de poder a través de la mirada. Esto es de máxima relevancia porque aquí se aprecia la ambivalencia de la alegoría como máquina discursiva de construcción de mundos. Por contraste, frente a esta práctica de legitimación con sustrato belicista (en el Siglo de Oro, principalmente, aunque no solo), señala De la Flor la existencia de lo que podríamos llamar un linaje alternativo que centra su acción de resistencia en generar una “*energía deconstructiva*” de tales valores.

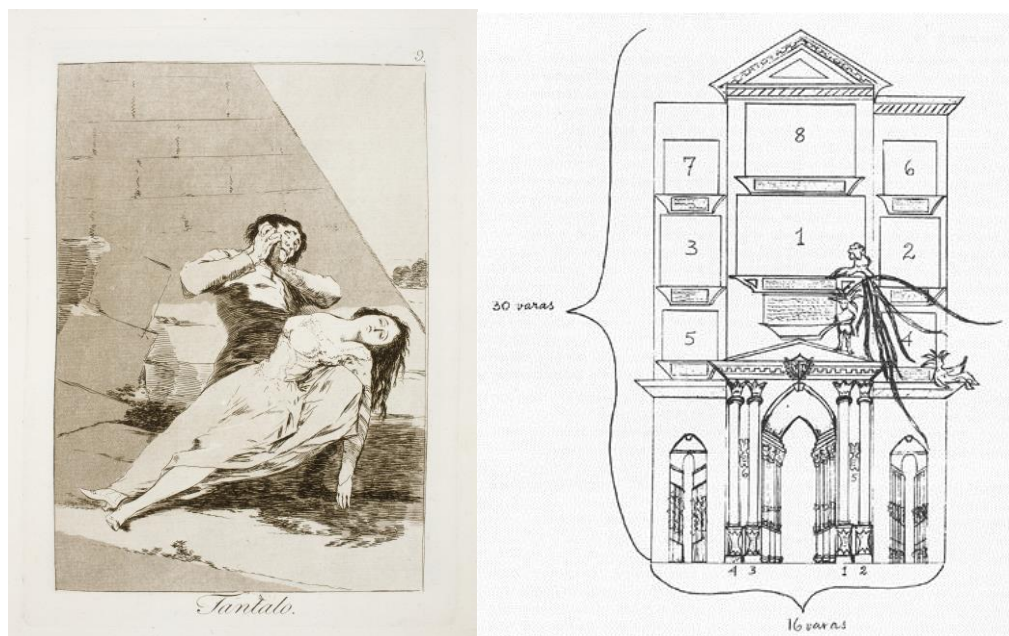
Pocas veces este instrumento emblemático da muestras de esta liberalidad y pensamiento crítico —en lo que es la totalidad imperial hispana en su ‘Siglo de Oro’—, tal y como lo hace en Francisco de Goya, pero anotemos eso sí (...) que, cuando lo hace, entonces la tradición española alcanza una altura a la que nos tememos que con el discurso plenamente ortodoxo nunca ha logrado alzarse. (De la Flor, 2009b: 221)

Los ejemplos de Goya o Sor Juana Inés de la Cruz —con un alcance que trasciende lo hispánico—, entre algunos otros, aparecen de manera contundente y determinante para nuestro camino, con claras resonancias benjaminianas en cuanto a la complejidad que se encarna en la temporalidad relacional del origen y en su expresión emblemática alegórica,

Son ejemplos absolutamente paradigmáticos y semánticamente decisivos para poder afirmar aquí esta paradoja con la que se abre el género de la emblemática a una explicación desde el hecho de su expresionalidad ideológica. La emblemática hispánica de mayor futuro y de más resonancia en nuestros días, después de todo se habría producido precisamente cuando se niega el fundamento violento y esencialmente hipócrita en que se ha movido tradicionalmente el humanismo cristiano vivido a la manera hispánica, es decir, de una extraordinaria complejidad histórica, que ha desgarrado por dentro a los sujetos morales de sus acciones, lo que da lugar y abre el camino a su expresión en imágenes dialécticas. (De la Flor, 2009b: 222)

Volveremos sobre esta cuestión en breve. En todo caso, la clave para De la Flor (2009b: 224-226), frente a la tradicional visión de la emblemática hispana (“conductista” y “uniforme”), no es distinta de la ambivalencia alegórica que Benjamin recoge en el libro sobre el Barroco; se trata de la aparición de “dos paradigmas epistémicos opuestos”: la promoción de valores contrarreformistas, que según De la Flor pretendía “alumbrar un nuevo sujeto” mediante “la remodelación íntegra del imaginario social y de las lecturas del mundo”, frente a la denuncia de la

corrupción de los antiguos valores humanistas, denuncia de la que serían ejemplos Sor Juana Inés y Goya³⁰⁶.



En definitiva, se entenderá el interés de Benjamin por la emblemática barroca como fórmula de naturalización de la historia que, no obstante encierra también en su interior las posibilidades de recuperación de la historicidad.

La Colonia

De momento nos quedamos con que, como señala De la Flor (2009b: 209 y ss.) la “emblemática” se constituye como “construcción icónica del mundo característicamente barroca” que funciona en apoyo o legitimación del poder estableciendo sus fundamentos mitopoéticos como respuesta a las necesidades de uniformidad integradora que pretende (sin conseguirlo) neutralizar cualquier espacio a la crítica. Ocupará así una posición determinante dentro de los elementos del régimen escópico barroco que establece “el poder de lo imaginario sobre lo real” y la reacción de los propios estamentos de poder para extender su dominio al y desde el imaginario³⁰⁷. Es lo que De

³⁰⁶ Fig 14 *Tántalo*, Serie *Los caprichos* (número 9), Francisco de Goya (1799). Fig. 15 *Reconstrucción del Neptuno alegórico (arco triunfal)* de Sor Juana Inés de la Cruz, ilustración de Georgina Sabat de Rivers (1977).

³⁰⁷ De manera cercana a similares mecanismos en la época de Benjamin o en nuestros días.

la Flor sintetiza como la “colusión, entre mirada, visión y poder”³⁰⁸, que se establece con la finalidad de transmitir valores.

Hablamos, en consecuencia, de una poética fundadora de mitos³⁰⁹ que se constituye en torno a la emblemática alegórica barroca, a partir de la cual se erigen, se construyen *mundos-imaginarios*. Esta construcción barroca de representaciones del mundo tiene especial importancia, dentro del espacio supranacional de la Monarquía Hispánica³¹⁰, en relación con la Colonia como discurso que, en ese sentido, escribe y borra la historia,

Un discurso donde, en efecto, el poder habla de sí mismo, y expresa *urbi et orbe* sus fundamentos mitopoéticos, ocultando sus contingencias o inestabilidades materiales y guardando un silencio sobre los espacios problematizados, tal el mundo de la Colonia. Una América, a estos efectos, anicónica y afásica, sobre la cual no se practica ninguna lectura, y cuya riqueza conceptual, moral y natural no tiene traducción alguna a la simbólica hispana. Pues el acercamiento a la “figuración de lo americano” se revela como profundamente problemático para los intelectuales hispanos en pleno siglo XVII. (De la Flor, 2009b: 241)

Y añade De la Flor (2009b: 242) que, “el aparato conceptual de la emblemática no acoge ni procesa, pues, la información que produce la Colonia, pero sí se vuelca sin adaptación apenas sobre los mundos allende la metrópolis, imponiendo, como ha sido visto, su imaginario³¹¹ sobre el ‘otro’”. Es decir, nos encontramos ante una doble falla de la representación, que no solo no *representa*, sino que inventa, sustituye y borra.

Hasta aquí hemos planteado el carácter ambivalente de la alegoría, sus posibilidades de naturalización habitualmente utilizadas en el Barroco a cuya crisis reflejada en el *Trauerspiel* acude Benjamin, pero también las posibilidades de un uso alternativo (a la dominación, a la construcción de mundos, de un imaginario plural) que es el que, a nuestro paracer, Benjamin abre.

³⁰⁸ Todo ello sin perjuicio de las posibilidades de un uso alternativo de la alegoría en tanto que grado cero de legibilidad.

³⁰⁹ Sin querer detenernos en este momento en ello, para no desviarnos del hilo argumental principal, estas apreciaciones nos sitúan, por analogía, en el contexto de Weimar —irreductibilidad de un imaginario (nacionalista)— que recorriamos en la primera parte, algo que no es una mera conexión casual o anecdótica sino que se inscribe en el itinerario que aquí trazamos.

³¹⁰ La emblemática como “instrumento de unificación y cohesión social de un imperio multinacional” (De la Flor, 2009b: 240).

³¹¹ Sobre prácticas similares en el colonialismo de los siglos XIX y XX dos obras de Said (1996, 2002) resultan imprescindibles por el carácter fundacional de sus análisis. Nos referimos a *Orientalismo* y a *Cultura e Imperialismo*. Sobre este tema, entre la abrumadora bibliografía, puede verse adicionalmente, en el ámbito español, *El colonialismo en la crisis del XIX español*, del profesor Roberto Mesa (1967).

Igual que en el Barroco hispánico ese uso alternativo fue especialmente significativo en relación con la Colonia, en un contexto muy lejano en el tiempo³¹², encontramos numerosos ejemplos de un uso alternativo de la alegoría que (en su carácter neutral), como grado cero de legibilidad del mundo, habría tenido un verdadero renacer³¹³. Sin duda, tales usos alternativos coexistieron con el uso legitimador de la alegoría —ya nos hemos referido a Sor Juana Inés de la Cruz y, más tardíamente, en pleno momento liberal, a Goya—, pero su linaje llega hasta nuestros días dentro de las prácticas discursivas poscoloniales. Por ello, nos detendremos en dos casos diferentes de uso -el cine de Sembene y la literatura de Coetzee- con los que puede acabar de exponerse la consideración de la alegoría que Benjamin encuentra en el *Trauerspiel* como forma ambivalente de alcanzar el grado cero de legibilidad y visibilidad del mundo; una consideración que, pensamos, la hace transitable en otros textos o prácticas discursivas contemporáneas.

4.2.2 Usos alternativos de la alegoría³¹⁴

4.2.2.1 La alegoría³¹⁵ que salva la historia: historia y representación en Ousmane Sembene³¹⁶

Como en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, a lo largo del siglo XX autores de la Colonia, como el antillano Aimé Césaire en su *Discurso sobre el colonialismo*, denunciaron la negación de la historicidad de las poblaciones coloniales venía acompañada de la paradójica vinculación entre empresa colonial y conformación de la identidad europea metropolitana. El hecho de que “la relación con el otro —el mundo no europeo colonizado— es inherente a la constitución esencial de la modernidad europea” (Serequeberhan, 2001: 97) era algo que había recogido la propia novela europea de fin de siglo, con el ejemplo paradigmático de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad que más que una novela sobre el Congo es una obra sobre Europa, como apoyan muy diferentes lecturas críticas.

³¹² Pero no tan alejado en la pugna de representaciones, en la experiencia poscolonial y sus prácticas discursivas.

³¹³ Véase, por ejemplo, Slemon (1988).

³¹⁴ Los ejemplos posibles dentro de la literatura poscolonial son innumerables. Solo por señalar algunos otros, podríamos destacar: Chinua Achebe (*Things fall apart*) o A. Kourouma, (*Le soleil des indépendences*).

³¹⁵ Aunque el cine de Sembene está plagado de elementos simbólicos concretos, de correlación directa, se enmarcan dentro de un simbolismo general, dinámico y más abstracto de carácter alegórico. Es en ese carácter, muy vinculado a la oralidad y, como decimos, a las formas autóctonas africanas donde adquiere mayor eficacia, a nuestro juicio, aunque (o precisamente por ello) se realice de una forma mucho más indirecta que en algunos de los ejemplos señalados.

³¹⁶ Algunas de las ideas de esta sección están recogidas en nuestro trabajo (Saugar, 2016) *Poética de la historia: mujer y autorrepresentación en el cine de Ousmane Sembene* en Isabel Durán Giménez-Rico (ed. lit.): *Estudios de género: visiones transatlánticas*, Madrid, Ed. Fundamentos.

Un ejemplo de reacción frente a toda esa construcción de imágenes del otro no europeo que llena la literatura y las artes occidentales a lo largo de siglos (Said, 2002) y que anulando su representación tiende a anular su historicidad, es el que recuerda Serequeberhan; nos referimos al contenido de la carta que Aimé Césaire envió en 1956 en tanto que diputado por Martinica a Maurice Thorez, Secretario General del Partido Comunista Francés, que puede resumir bien el de numerosos autores en los albores de las independencias y en la *poscolonial*,

El interés fundamental del colonizado es retomar la iniciativa de la historia: volver a convertirse en un Ser histórico. *Negar la negación* de su historicidad vivida y vencer la violencia de ser meramente un objeto en la historicidad de la existencia europea, a la que el colonizado se enfrenta. (Serequeberhan, 2001: 97)

En ese mismo sentido, Said se refiere al proceso de construcción de imaginarios característico del colonialismo apuntando algunos paralelismos interesantes. Igual que ocurre con la imagen de la mujer, el colonizado, el negro o el salvaje se sitúan a menudo en la imaginación del colonizador en alguna parte entre el niño y el demonio, entre un ser que requiere paternalista protección y un agente de la fatalidad (en el caso de la mujer la *femme fatale*), y en todo caso alguien que requiere ser embridado,

Thus scientific images of blacks, of women, of primitives that occur in the nineteenth century are, to use a notion elaborated by Foucault, part of the production of these beings as inferior, and hence as dominated by the wielders of the scientific discourse about blacks, women, primitives. (Said, 1986: 29-30)

Frente a la construcción de tales imaginarios a través de todo tipo de instrumentos mitopoéticos (como hemos visto que ocurrió mucho antes en el caso de la emblemática barroca), la recuperación del derecho a representar es una constante en las obras literarias y cinematográficas poscoloniales, en particular en muchas de las africanas.

Un ejemplo de ello es la propuesta estética y política de Ousmane Sembene en la que observamos una constante formal, el uso alegórico, y un contenido estructurado en dos ejes especialmente significativos para la recuperación o redención de la propia historicidad: el protagonismo —a su vez alegórico— de la mujer en dicha recuperación de la propia representación y la preferencia por la utilización de formas autóctonas³¹⁷, idóneas para desarrollar su intención pedagógica. Ejemplos de ello son, el propio uso del cine en lugar de la literatura escrita, la utilización de lenguas

³¹⁷ Y en ellas la importancia de las voces femeninas.

autóctonas en lugar del francés, el contraste entre tradiciones musicales o la presencia de la teatralidad; pero sobre todo, la oralidad³¹⁸, que adquiere preeminencia como elemento característico de la cultura africana.³¹⁹



Y entre lo autóctono, una forma de narrar, de contar historias, que podría hacernos pensar en aquella síntesis aristotélica entre poesía e historia: aparece aquí la figura del griot como suerte de narrador-historiador,

Los griots o los memorialistas, auténticos profesionales, se han encargado siempre de conservar y transmitir estos relatos [míticos] (...) El griot épico, el historiador poeta de los antiguos reinos, desempeñó un papel comparable al de Eginardo junto a Carlomagno o al de los trovadores que compusieron *El cantar de Roldán*. Las epopeyas de Malí o de Songhay, las de Kayor o de Gabu, las del Futa Toro y del Futa Yalón, las de Segú y de Samory Turé, las de Ruanda y Uganda, las del Mvet fang y la de los luba, la batalla de Tambuka y las guerras de Chaka están hoy transcritas y traducidas, si no publicadas. (Kesteloot, 2009: 26-27)

Simbolizar es construir sostiene Marc Augé (1998). En ese sentido, puede decirse que Sembene aparece entonces como un griot, utilizando como elemento pedagógico, de transmisión, una estrategia doble de representación, realista y simbólica. Y en el centro de sus parábolas³²⁰ —su *alegoresis* generalizada del mundo— se asienta la mujer, como metáfora de África o, tal vez mejor, de las Áfricas. Como señala Françoise Pfaff,

³¹⁸ Sobre la literatura africana como literatura eminentemente oral (hasta un determinado momento) puede verse Kesteloot (2009) o Moura (1999).

³¹⁹ Fig. 16 Carteles de tres películas de Sembene en las que observamos un uso alegórico alternativo: *Xala* (1975), *Emitai* (1971) y *La noire de...* (1966).

³²⁰ Sembene lleva a cabo un uso alegórico-emblemático que encierra en una parábola. Sería algo menos abierto, más marcado, más determinado (apunta hacia un didactismo de base marxista). A nuestro juicio, es en lo antropológico, en lo autóctono africano, donde más singular y complejo resulta su planteamiento.

Since he defines himself as a modern "griot," Sembene's portrayals of women have the symbolic implications found in the tales and narratives of the ancient oral tradition. (...) As a storyteller, Sembene performs the ritual incantation of images and words which link reality to metaphor. (...) That tradition has long accepted that every object in the universe has a twofold significance.

A griot as well as an artist, he insists that the purpose of African cinema is to inform, educate, and develop the socio-cultural awareness of people by using a dialectic system both within and beyond realism, as in the griot's delivery. (Pfaff, 1982: 30)

Y así, las mujeres se convierten en arquetipos sin dejar de ser mujeres. Un ejemplo de esta forma de historiar se encuentra en *Xala*³²¹ (1975). En el filme, las tres mujeres del protagonista masculino —un corrupto gerifalte de la recién estrenada independencia— son tres metáforas diferentes de África (Pfaff, 1982: 27-31). La primera mujer es la Eva mitocondrial; la segunda una suerte de copia de la Europa del consumo y el lujo; la tercera es la mujer objeto total, una muñeca erótica, un moderno fetiche.



Pero todavía quedará una mujer, su hija Rama: la esperanza de una modernidad a la africana sustentada en vínculos ancestrales del continente.

³²¹ Fig. 17 y 18 Distintos fotogramas de *Xala* (1975), Ousmane Sembene. Las tres mujeres. Rama.



Para finalizar, dos ejemplos más, que entroncan directamente con la emblemática y con sus posibilidades de denuncia, de recuperación del *ethos*, en este caso africano. El primero, es el de la representación en el mismo film de instrumentos de poder y corrupción representados en dos claras imágenes que, si su uso no fuera precisamente inverso, podríamos definir como publicitarias: los simbólicos emblemas de una marca de automóviles de lujo y de otra de agua mineral envasada que aparecen como quintaesencia de la empresa colonial (recogiendo, por cierto, en el último caso, un célebre y evidente juego simbólico del cine clásico³²²).



³²² Fig. 19, 20 y 21 Emblema de Mercedes-Benz; distintos fotogramas de *Xala* (1975) de O. Sembene y de *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, alusivos a la vinculación entre la antigua metrópoli y élites de la antigua colonia recién independizada y a la Francia de Vichy, respectivamente.

El segundo ejemplo es el contraste entre elementos autóctonos culturales (la máscara, la reunión en torno al árbol, la relación con lo natural, etc.) y elementos importados de rememoración o de monumental construcción de la historia, según un proceso general (una “racionalidad del olvido”) que Chris Marker (1954) definió como la sustitución del culto a los ancestros por la edificación de monumentos a los caídos³²³.



Si tuviéramos que sintetizarlo diríamos, acudiendo a dos conceptos que han hecho fortuna —en sentido diferente-, que estamos ante la diferencia entre *lieux de memoire* -que quisiera conformar nuestra identidad pero que acaba haciendo evidente la “diferencia” (Augé, 1998)— y *lugar* antropológico -como lugar relacional, histórico e identitario, espacio central de lo simbólico y lo político en una comunidad,³²⁴

El monumento, como lo indica la etimología latina de la palabra, se considera la expresión tangible de la permanencia o, por lo menos, de la duración. Son necesarios altares para los dioses, palacios y tronos para los soberanos para que no sean avasallados por las contingencias temporales. Así admiten pensar la continuidad de las generaciones. Esto lo expresa bien a su manera una de las interpretaciones de la noseología africana tradicional que considera que una enfermedad puede ser atribuida a la acción de un dios enojado al ver su altar descuidado por el sucesor de aquel que lo había edificado. Sin ilusión monumental a los ojos de los vivos la historia no sería más que una abstracción. La especie social está poblada de monumentos no directamente funcionales, imponentes construcciones de piedra o modestos altares de barro, ante los que cada individuo puede tener la sensación justificada de que en su mayor parte lo han preexistido y le sobrevivirán. Curiosamente, una serie de rupturas y de discontinuidades en el espacio es lo que representa la continuidad temporal. (Augé, 1998: 65-66)

³²³ En relación con ello puede verse A. Riegl (2017), *El culto moderno a los monumentos*, Boadilla del Monte (Madrid), La Balsa de la Medusa.

³²⁴ Así, por ejemplo, la predilección por los retratos colectivos de mujer es algo que percibimos especialmente en las decisiones técnicas, como tendencia general del cine africano según apunta Sheila Petty (1989, 21). Son frecuentes los primeros planos de objetos, aperos de labranza, utensilios de cocina, pero rara vez primeros planos de personas. Se prescinde normalmente de ellos como caracterizaciones o descripciones psicológicas, en detrimento de los planos generales, panorámicos, que recogen mujeres en multitudes, grupos, familias, en su espacio social. Un espacio social que es precisamente aquel en el que los protagonistas se definen, no por sus rasgos o sus vestidos, sino por las acciones que en dicho espacio llevan a cabo. La heroicidad de una mujer es siempre una heroicidad cotidiana y colectiva.

Y sigue, con algo que el cine de Sembene recoge continuamente, la consideración del propio cuerpo como monumento (en un sentido muy similar, por cierto, al de la naturaleza -por ejemplo, los ancianos reunidos en torno al árbol del pueblo-; ambas imágenes convergen)³²⁵,

En Africa Occidental (...) el cuerpo se vuelve así un conjunto de lugares de culto. Este cuerpo (...) es también el lugar donde se encuentran y se juntan los elementos ancestrales, y esta reunión tiene valor monumental en la medida en que concierne a elementos que han preexistido y que sobrevivirán a la envoltura carnal efímera. A veces la momificación del cuerpo o la edificación de una tumba logran, después de la muerte, la transformación del cuerpo en monumento. (Augé, 1998: 67).



He aquí una forma de simbolizar (una suerte de emblemática alegórica) que es construir-ahora en el sentido benjaminiano.



³²⁵ En página anterior Fig. 22, fotograma de *Emitai* (1971), de Osumane Sembene, en el que se arenga a un grupo de senegaleses con la imagen-fetiché de Pétain al fondo; y Fig. 23, fotografía del monumento en Dakar a “*Demba et Diopont*” (Paul Duguin, 1923), que trata de homenajear a los creadores del Africa Occidental Francesa y de expresar la fraternidad entre los soldados franceses y africanos del ejército galo que participaron en la Primera Guerra Mundial (sobre tema similar, los tiradores senegaleses participantes en la Segunda Guerra Mundial, destaca el filme de Sembene, *Camp de Thiaroye*, 1987).

Más abajo, en esta página, Fig. 24 vemos dos fotogramas de *Emitai* (1971).

Finalmente, en la página siguiente (Fig. 25), imágenes de máscaras en diversos fotogramas de *Emitai* (1973) y *La noire de...* (1966).



En definitiva, construye Sembene una vía alternativa, un imaginario colectivo de la africanidad, una fórmula para la recuperación del *ethos* histórico, a partir del reconocimiento de una raíz cultural africana común, la identidad de origen, y una identidad humana errante, sufriente. Una construcción-ahora que ejemplifica bien, creemos, un uso alternativo de la alegoría como grado cero de legibilidad del mundo.

4.2.2.2 Alegoría y textualidad que rivaliza con la historia: *Waiting for the barbarians* (1980) de J.M. Coetzee

Buscamos aún un segundo ejemplo dentro de las prácticas discursivas del espacio poscolonial que pueda contribuir a exponer la complejidad y actualidad del funcionamiento de la alegoría como grado cero de la legibilidad/visibilidad. Aunque también lo presentamos como uso alternativo, lo hemos elegido, precisamente, porque más que tomar partido en la disyuntiva benjaminiana sobre la alegoría, entre borrar o redimir la historia, pretende superarla mediante una serie de estrategias discursivas en torno al funcionamiento alegórico.

En este sentido resultan de interés las consideraciones de Slemon, quien señala que “en la relación entre alegoría e historia, la escritura alegórica poscolonial no solo supone un desafío para las posiciones teóricas dominantes sobre el tipo de fundamentos culturales necesarios para la existencia de comunicación alegórica”, sino que, más allá, la escritura alegórica poscolonial estaría ayudando a cambiar las “ideas recibidas sobre la historia” (1988: 158). Así, no se trataría tanto de seguir las líneas dominantes según las cuales la lectura y escritura alegórica se dirigirían bien a “redimir o recuperar el pasado”, bien a “borrarlo” (en el sentido indicado por Benjamin). Esos dos extremos los hemos concretado en sentido opuesto en la eficacia de la emblemática barroca y en la utilización por Sembene de la retórica del cine como práctica discursiva visual y de los resortes típicamente africanos, con el fin de (re)construir la historicidad y retomar la propia

representación dentro del espacio poscolonial. Ahora en cambio se trataría más bien de ir más allá de ese enfrentamiento binario,

In the context of post-colonial cultures, however, the problem of history goes beyond the simple binary of either redeeming or annihilating the past. One of the legacies of the colonial encounter is a notion of history as “the few privileged” monuments of achievement, which serves either to arrogate “history” wholesale to the imperial centre³²⁶ or to erase it from the colonial archive and produce, especially in New World cultures a condition of “historylessness”³²⁷, of “no visible history”. Both notions are part of the imperial myth of history, however, flip sides of the same coin, for under this formulation history “defines by what is central, not by what is peripheral”; and those not central to an assumed teleology of international advancement become in Eric Wolf’s use of the phrase “people without history”. From the post-colonial perspective, then, history as such becomes either an “intollerable pile” or a cultural absence, and post-colonial writing is full of strategies for transcending or going “beyond history”. (Slemon, 1988: 158-159)

Se trataría así de cambiar los “conceptos de historia heredados”, de volverse sobre el lenguaje, sobre las palabras en lugar de sobre las cosas, estableciendo una “revisión imaginativa” mediante la ficción como “modo en que leemos la historia” (Slemon, 1988: 163)³²⁸. Es decir “el lenguaje media en la forma en la que vemos el pasado y las tradiciones que informan el presente, así que tenemos que prestar atención no solo al contenido histórico sino también a las “lentes [binoculares] del lenguaje” (Slemon, 1988: 163).

Un ejemplo de todo ello lo encontramos en “*Waiting for the barbarians*” de J.M. Coetzee. La novela transcurre en un puesto fronterizo —comandado por el magistrado protagonista que narra la acción—, una ciudad amurallada que supone la avanzadilla de *Imperio* —denominado en tales términos alegóricos—, siempre a la espera de un ataque de los bárbaros que no acaban de llegar más que en la forma no bélica de nómadas de la región. Como señala Head (2012: 48-49), Coetzee toma el título de su novela de Cavafis sobre la decadencia de un imperio que espera el cumplimiento de la profecía, la llegada de unos bárbaros en la que identifica “la contradictoria dependencia del otro que sustenta al imperialismo, idea que resuena en la novela”.

Hemos elegido dos fragmentos suficientemente representativos.

³²⁶ En esa línea, la emblemática barroca del paradigma dominante.

³²⁷ En línea con la denuncia de Levi-Strauss, efectuada en los años 50. Véase también la obra de Eric Wolf.

³²⁸ En el fondo, tal vez lo que plantea Slemon no es muy diferente de lo que veíamos en la emblemática y en Sembene; se trata de plantear la cuestión en el plano discursivo.

Un primer fragmento, en el que el magistrado describe los alrededores del fuerte y del pueblo amurallados, las dunas de las que afloran construcciones del pasado y entre cuyos restos aparecen tablillas llenas de signos indescifrables,

Aunque el viento sopla durante todo el año, las dunas son estables, las mantienen unidas una capa de fina hierba y también, tal y como descubrí por casualidad hace pocos años, estructuras de madera. Porque las dunas cubren las ruinas de las casas que datan de una época muy anterior a la anexión de las provincias occidentales y a la construcción del fuerte.

Excavar esas ruinas constituye uno de mis pasatiempos (...) En el curso de pocos años he logrado dejar al descubierto completamente varias de las estructuras mayores. La excavación más reciente sobresale como un barco embarrancado en el desierto, visible incluso desde las murallas del pueblo. (...) Enterrado bajo el suelo de la estructura, en una bolsa que se deshizo nada más tocarla, encontré también un cofre lleno de tablillas alargadas de madera con caracteres pintados en una escritura absolutamente desconocida para mí. Hemos encontrado tablillas parecidas antes (...) pero la mayoría tan decoloradas por la acción de la arena que la escritura era ilegible. Los caracteres de las nuevas tablillas se conservan tan claros como el primer día que se escribieron. Ahora, con la esperanza de descifrar la escritura, he comenzado a recoger todas las tablillas que encuentro (...)

No hay restos humanos entre las ruinas. Si hay un cementerio aún no lo hemos encontrado. (Coetzee, 2006: 27-28)

En este segundo fragmento el magistrado se refiere a la muchacha bárbara que ha acogido, ciega después de haber sido torturada; lo hace como si describiese una realidad lejana e inexpugnable, a pesar de tratar de leerla con sus dedos, y demuestra similar incapacidad que ante las tablillas ahora para descifrar las marcas de las sevicias que la muchacha conserva en su piel, su identidad,

Una noche, al frotarle la cabeza con aceite y darle un masaje en las sienes y en la frente, descubro en el raballo de uno de sus ojos un pliegue grisáceo, como si una oruga estuviera paciando allí con la cabeza bajo el párpado (...) Cada vez veo con más claridad que hasta que no haya descifrado y comprendido las marcas del cuerpo de esta muchacha no podré dejarla marchar. Con el pulgar y el índice le separo los párpados. La oruga acaba decapitada en el borde rosado del interior del párpado. No hay más marcas. El ojo está completo. Examino el interior del ojo. ¿He de creerme que al devolverme la mirada no ve nada...quizás mis pies, partes de la habitación, un círculo de luz difuminada, pero en el centro, donde estoy ahora, solo una mancha, un espacio vacío? (Coetzee, 2006: 51)

Head (2009: 50-51) encuentra en la obra dos elementos en relación con “la otredad denotada por el lenguaje”, dos aspectos que son la doble cara de la textualidad. El primero es que “la fuerza ejercida por el colonizador configura la identidad del colonizado” y resulta, en cierto modo, un relato alternativo a la historia colonial (así la muchacha aparece como texto, con su piel llena de marcas de la tortura y de inscripciones). Así, para Head, “Coetzee encuentra un medio eficaz para vincular la experiencia individual a cuestiones más amplias relativas al discurso y al poder”. En segundo lugar, la otra cara de esa identidad escrita a sangre y fuego sobre el cuerpo del colonizado resulta inescrutable para el colonizador en la medida en que ha impuesto su propio

código de reconocimiento; a ello contribuye intensamente la elusividad, la ausencia de significación (de las tablillas encontradas, por ejemplo). Desmantela así la alegoría por medio de la propia alegoría en una forma ambivalente de presentarla como una forma idónea de “colusión entre ficción y representación de la historia” (frente a la historiografía oficial, pero más en general estableciendo una rivalidad entre historia y literatura [Head, 2009:10])³²⁹.

En ese sentido, la influencia Beckettiana³³⁰ —que ya se recoge en el propio título— llevaría a Coetzee a situarse entre una visión del (pos)modernismo que conduciría a diluir e incluso aniquilar lo político en la forma y otra que lleva a lo contrario, situándose Coetzee en un terreno intermedio en el que se remarcen las posibilidades y límites de lo político.³³¹ :

It's Beckett's exploration of the exhaustion of language, discernible in his obsession with language permutation and word games³³², that is pertinent here. If this tendency in Beckett reveals an exasperation with the limits of literary language to engage the larger problems of the experience of modernity (including its history and politics), then Coetzee influence in (and appropriation of) Beckettian concerns may be taken as an index of his desire to take up the modernist dilemma of historical engagement at the level of form. (Head, 2009: 33)

Por su parte, precisamente, se pronuncia Slemon (1988: 163) sobre las críticas a “*Waiting for the Barbarians*” basadas en el hecho de que al alegorizar deshistorizaría³³³, despolitizaría. Coetzee habría evitado así “reconocer que su novela se basa en la paranoia racial sudafricana”, es decir, evitaría el carácter explícito, directo, de la concreta situación histórica del Apartheid sudafricano, eludiéndolo a través del carácter abstracto de su propuesta alegórica (a diferencia, por cierto, del caso de Sembene, donde la emblemática dota de contenido, diríamos que, según las diferencias de Slemon, en el sentido de redimir la historia de los “pueblos sin historia”).

Para Slemon, sin embargo, esa crítica se basa en una “visión estrecha de la alegoría” que no reconocería el giro “deconstructivo” sobre el “discurso [alegórico] colonial en favor de la empresa imperial” que Coetzee habría provocado, precisamente, mediante el uso de la alegoría a partir de una doble operación estratégica: (1) describir el pensamiento alegórico colonial

³²⁹ Todas estas son cuestiones que explican la idea de ascensión de la alegoría al plano temático.

³³⁰ Por otro lado, nótese la cercanía de *Esperando a los bárbaros* con *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati (1940).

³³¹ Head le situaría junto a Homi Bhabha en la “hibridación” entre lo histórico y lo identitario literario e intelectual o, dicho de otra forma, en un espacio transicional de conformación de identidades en proceso de formación (su propia posición de poscolonizador, a la que nos hemos referido antes, indicaría eso mismo). Superaría así algunas de las dicotomías entre modernidad y posmodernidad.

³³² Lo que entronca de alguna manera con la emblemática alegórica como juego de ingenio. Véase De la Flor (2009b) al respecto.

³³³ Un ejemplo en sentido inverso lo encontraríamos, por ejemplo, en *La cinta blanca* (2009) de Haneke.

situándolo en el nivel temático de la novela y (2) “yuxtaponerlo al propio modo alegórico en el que la novela está escrita”. Se trataría así de poner la alegoría al servicio de una “política de resistencia frente a los sistemas totalitarios”. La unión de ambas operaciones estratégicas daría así lugar, según Slemon, a un uso de la alegoría dirigido precisamente a dismantlar el pensamiento alegórico que funciona como subtexto de la colonización (los códigos de reconocimiento coloniales).

Waiting for the barbarians, in my view, is engaged in subverting this association between allegory and imperialism and in reappropriating allegory to a politics of resistance. Coetzee’s tactic in this novel is to portray imperial allegorical thinking in the thematic level of his novel and to juxtapose it with the allegorical mode in which the novel itself is written. The juxtaposition foregrounds the discontinuity between the two kinds of allegorical discourse, one based on imperial codes of recognition and the other on resistance to totalitarian systems. In the gap between the two lies the possibility of transformation, and Coetzee’s text thus suggests that allegory can itself be used to dismantle the system of allegorical thinking that underwrites the act of colonisation. (Slemon, 1998: 163).

Como vemos, aquí, la estrategia de la política de resistencia frente a los sistemas totalitarios está predominantemente asentada o estructurada a partir del nivel discursivo³³⁴. Esta estrategia contrastaría³³⁵ con la de Sembene, que requiere la ayuda de la alegoría para poner en cuestión el orden simbólico vigente mediante la apertura de las posibilidades de significación, pero que, en todo caso, requiere dotarla de un contenido ético-político más allá del discurso.

Hasta aquí el repaso de algunos caso de uso alegórico alternativo, a partir de una comprensión de la forma alegórica como grado cero de legibilidad.

Antes de concluir, alguna pregunta sobrevuela. Por ejemplo, si toda escritura -toda práctica discursiva- es alegórica. En esos términos -en línea con las preocupaciones semióticas- lo plantea Slemon, señalando la redefinición postestructural de la alegoría como discurso-en sí, permanentemente diferido, es decir, no determinado (o no solo) por el referente, por una realidad anterior al texto que en buena medida resultaría inalcanzable, cuestión que ya planteábamos en otro lugar.

Barthes dirá que la escritura encierra el discurso en un signo total y en ese sentido, tal vez podría decirse que la escritura alegórica tiene algo de quintaesencia (discursiva y simbólica). Si en el

³³⁴ De ahí su carácter deconstructivo; en todo caso, llevar la alegoría al nivel temático provoca que el discurso adquiera la centralidad de lo sustantivo.

³³⁵ Aunque haya obviamente elementos comunes; cuestión de predominancia.

mosaico y en otras estructuras análogas encontrábamos un **orden sintáctico-temporal** (traslación de la idea de origen como principio de orden temporal ligado a una teoría del conocimiento, la de Benjamin), puede decirse que en la alegoría encontramos un **orden simbólico** caracterizado por la neutralidad (que en ocasiones también es definido como ambigüedad) y, en ese sentido paradójico, porque confiere a la escritura (a la práctica discursiva) la plena posibilidad de significación, al único precio de que se asuma la responsabilidad sobre tal escritura.

Se entiende así su importancia en el Barroco³³⁶, en Benjamin, en el momento poscolonial (e incluso en el actual) en tanto que por un lado permite, con su flexibilidad, absorber la incertidumbre y, sobre todo, permite la pluralidad, el conflicto y la pugna entre polaridades. De ahí su natural carácter dialéctico, dinámico, que asume sin demasiados problemas en tanto que “signo total”. Así puede ser forma para la aniquilación del *ethos* histórico, para la naturalización de la historia, o para su redención. Matizamos en todo caso, que su plenitud significante es potencial, y que precisamente el proyecto de naturalización es un proyecto de in-significancia - que en términos poscoloniales sería de no representación (no hallarse representado) o subordinación-, es decir, en su vaciamiento, el vaciamiento de su capacidad de significar, de nombrar incluso. La paradoja aquí es otra: el vaciamiento de la forma, su neutralización, puede o no venir acompañada del vaciamiento de su significado. Junto al **orden sintáctico** y al **orden simbólico** podrá aparecer entonces un **orden ético-estético** —al que nos referiremos a continuación— que responsabiliza al artífice de la elección sobre qué modo de pensar la escritura, qué mirada o modo de leer la historia o si se prefiere, por decirlo en términos de aire benjaminiano, le responsabiliza (hace de la literatura) de edificar una construcción-ahora de sentido.

No en vano cuando hablamos de grado cero de la legibilidad nos estamos remitiendo a Barthes. Podría decirse que la forma alegórica permite, en su neutralidad (en un sentido barthesiano), centrar el foco del debate sobre el hecho literario y artístico en su función (social) y en la responsabilidad del escritor a la hora de elegir “el modo de pensar y entender la literatura”. Diríamos así que el escritor se deshace de la convención al precio de asumir la responsabilidad de su escritura.

³³⁶ Donde ausencia, muerte, temporalidad, aparecen como máxima significación y pleno sentido cultural.

4.3. El orden ético-estético: la melancolía

Siendo [Demócrito] tenido por loco, porque de todo se reía, sus conciudadanos los abderitas habrían invitado a Hipócrates a ir a curarle. A su llegada encontró a Demócrito disecando animales para encontrar la fuente de la melancolía. Tras haber obtenido de él la razón de su risa, Hipócrates quedó convencido de que era Demócrito el cuerdo en un mundo de locos.

(Kilibansky, Panofsky, Saxl, *Saturno y la melancolía*, 1991: 30).

El concepto de origen es el núcleo filosófico de la temporalidad en Benjamin; la alegoría es la forma de representación de esa temporalidad histórica; pero el enigma permanece irresuelto si no tratamos de profundizar en un tercer elemento, más escurridizo, la melancolía. La melancolía es tono y es expresión, *pathos*; pero es también *ethos*, carácter, en el sentido de sentimiento de tristeza que aparece como reacción ante el desamparo y el sufrimiento; una reacción, además, que puede venir acompañada de una pretensión redentora. Por eso podemos hablar de un *orden ético-estético*, o incluso de una ética melancólica, que desmenuzaremos a partir de tres elementos. Antes, comenzaremos por un breve apunte por algunas vicisitudes de la historia de la melancolía.

4.3.1 Breve apunte sobre la melancolía

Como a nuestro juicio bien señala Bartra (2001: 12), la melancolía es un concepto de carácter cultural y, en consecuencia, cambiante a lo largo de tiempos y culturas. No es posible detenernos aquí en un estudio pormenorizado de esos diferentes conceptos y de la relación entre ellos, pero tal vez sí podemos esbozar algunas diferencias y sobre todo tratar de evitar algunos malentendidos³³⁷ que el término melancolía suele provocar de inmediato, fundamentalmente dos: su asociación con la pasividad y su limitación a las patologías del alma o la psique, en particular, la depresión.

³³⁷ En relación con la especificidad melancólica del Barroco español también existen algunos malentendidos; debemos detenernos al respecto en algunas apreciaciones de Bartra (2001). En primer lugar, la importancia de la melancolía en relación con lo mejor de la mística española. En segundo lugar, la fuerte relación entre *eros* y la melancolía en el mundo hispánico, una reflexión que nos conduce al extenso ámbito de las relaciones entre belleza y tristeza. En tercer lugar, es un tema que habitualmente se relaciona con la decadencia española.

En todo caso, parece que cuándo se habla de España como nación melancólica se suele referir a la pérdida de imperio, pero no suele repararse en otras cuestiones que quizás sean más significativas: la frontera interior (entre cultos y sistemas de pensamiento, entre libres y esclavos —en particular musulmanes, arabeizante— que lo son por su anterior vida, etc.); la pérdida de identidades (más que en el declive de la idea imperial como quimera); o más transversalmente, la acuciada conciencia de la transitoriedad como veremos después con Calderón.

En ese sentido, quizás nadie mejor que Kristeva para reconocer la ambivalencia del término y asumir en su trabajo —*Soleil noir*— de perspectiva freudiana (1987: 19). Nos alejaremos de esta perspectiva y de todo aquel acercamiento que identifique la melancolía como una enfermedad (una enfermedad del alma curable medicamente), como ocurre con la acedia en el ámbito cristiano medieval.

Tampoco asumiremos completamente la visión de la melancolía positiva como genio del poeta o del filósofo, de raigambre aristotélica pero probablemente simplificada a lo largo de los siglos. La melancolía para Aristóteles no es “patología, sino que se sitúa en la naturaleza” como recoge la propia Kristeva (1987: 16). La melancolía no sería así “la enfermedad del filósofo como su naturaleza misma, su *ethos* (...) la inquietud del hombre en el ser”. Ello entronca para Kristeva con algunos momentos clásicos del existencialismo, como la angustia heideggeriana, la comprensión de la “melancolía como esencia de la libertad humana” (en un sentido cercano, creemos, Sartre quiso titular *La náusea* como *La melancolía*) o las ideas de Schelling, para quien el filósofo sería el que posee la “simpatía del hombre con la naturaleza”, o muy plásticamente, “el melancólico por sobreabundancia de humanidad” (Kristeva, 1987: 16). Más allá de estas ideas románticas, tal vez demasiado esquemáticas, estamos a un paso de la formulación benjaminiana en el *Trauerspiel* que ve en el melancólico un ensimismamiento, una empatía “con las cosas muertas a fin de salvarlas” o redimirlas (Benjamin, 2010a: 371) y que encontraría su imagen alegórica más conocida en el *Ángel de la historia* que pretende detener el vendaval, la catástrofe y parece quedar petrificado.

Como mencionábamos más atrás, un último malentendido es, a nuestro juicio, el de pensar la melancolía como mirada al pasado, cuando realmente pensamos que es algo más difícil de asir: una mirada al tiempo. En las próximas páginas trataremos de dar cuerpo a esta afirmación algo misteriosa.

Hechos estos apuntes retomamos la senda de Benjamin para buscar algunas claves sobre la melancolía.

La cuestión central del libro sobre el Barroco (y del propio *Trauerspiel* alemán) es cómo se produce en el lenguaje la expresión del duelo (Palmier³³⁸, 2010) o, dicho de otra forma, cuál es la relación entre tristeza —en particular como empatía con el sufrimiento—, temporalidad y arte.

Una respuesta certera a tal ecuación la encontramos en la siguiente fórmula de Benjamin, “traiciona al mundo la melancolía y lo hace justamente por mor del saber”. Pero en “*su perseverante ensimismamiento [el melancólico] asume en su contemplación las cosas muertas a fin de salvarlas*” (Benjamin, 2010a 371)³³⁹. Esta es, a nuestro juicio, la definición más precisa para comprender el *ethos* melancólico (y su expresión).

Como señala Jarque, el drama barroco, el drama del duelo, del silencioso luto, viene marcado según Benjamin por la tristeza que produce en el espectador, a diferencia de la tragedia que produce pena por el trágico destino del héroe. Señala Jarque apoyándose en la cita de Benjamin (Jarque, 1992: 124) que en un mundo desesperanzado la vida se recupera algo en el estado melancólico, donde el espíritu “revivifica el mundo vacío bajo la forma de una máscara, para gozar así de la enigmática satisfacción de tenerlo a la vista”. La tristeza capacita así para “una especial intensificación, una continua profundización de la intención subjetiva para con su objeto”; lo que Benjamin (2010a: 361) llama la “facultad profética” del genio melancólico, la que Hipócrates pudo hallar en Demócrito o la que sufre el indeciso príncipe melancólico de Shakespeare o el asombrado Segismundo de Calderón³⁴⁰.



O dicho de otra forma, en palabras de Jarque,

Es en esa contumaz auto-inmersión del sujeto barroco en sus propias ensoñaciones y fantasmas, en su aflicción, su alejamiento del mundo y su consiguiente familiarización con lo muerto, los espectros, donde podemos también reconocer una de las más consistentes raíces de la que habría

³³⁸ Señala Palmier (2010: 175, 179, 218, 225) que en el centro del *Trauerspiel* se encuentra precisamente cómo se produce en el lenguaje la expresión del duelo.

³³⁹ La cursiva es nuestra.

³⁴⁰ Imágenes correspondientes a (Fig. 26) un fotograma de la película de A. Resnais y C. Marker, *Les statues meurent aussi* (1954) y (Fig. 27) a la obra de Alberto Durero (1514) *Melancolía I*, Galería Nacional de Arte de Karlsruhe.

de ser su forma de expresión característica (del melancólico Benjamin): la representación alegórica.³⁴¹ (1992: 125)



Invirtiendo el orden que seguimos entre los tres fundamentos de la visión benjaminiana de la historia —origen, alegoría y melancolía—, la redención o restitución benjaminiana de la historia se produce, a través de la representación alegórica, tras la contemplación melancólica. Dicho de otra forma —y aunque como señala Maura (2013: 213) la alegoría para Benjamin no sea solo un medio de acarrear una forma de temporalidad, sino también un tempo en sí—, en el proyecto benjaminiano ambas se necesitan y se imbrican (a su vez, sobre la base del origen). Ese intento de redención, de detención de la cascada de la historia que en el Barroco no halla posibilidad, es precisamente la apuesta benjaminiana. En ese sentido señala precisamente Maura una clave de la relación entre alegoría e historia en Benjamin a partir del *Trauerspiel*:

La historia es el tema de la alegoría [y del *Trauerspiel*], y en la cultura barroca puede encontrarse una imagen perfecta de esta relación: la calavera. El *Trauerspiel* representa la naturaleza caída que, sin embargo, produce en la representación los elementos de su propia negación: la muerte, una vez disgregada del destino, apela a la destrucción como unidad de sentido. Quizás no aporte sentido, pero hace estallar el objeto, consume su negatividad hasta alcanzar el grado cero de significación: restitución de la negatividad, por tanto, con la pretensión de salvar los fenómenos. A este respecto, Adorno ha sugerido que la filosofía de Benjamin tiene la forma de un muerto que, operando entre los vivos, ilumina la transitoriedad de su situación, produciendo alguna clase de “espanto”. (Maura, 2013: 113)

³⁴¹ Debemos apuntar aquí una cuestión importante. La alegoría exuda melancolía, dirá Benjamin. Más allá de la especial capacidad de la alegoría para acoger en su seno la temporalidad del origen y expresar un pathos melancólico, su condición de grado cero podría llevarla por otros derroteros. Dicho de otra forma, aunque pueda parecer obvio, no siempre alegoría y melancolía van de la mano. Así lo señala Eagleton (1998), por ejemplo, al referirse a Brecht.

Diríamos que la ausencia de escatología da lugar así a una escatología de la ausencia³⁴². La clave vuelve a ser la imbricación entre el *ethos* melancólico y el acomodo que encuentra su expresión en la forma alegórica como grado cero de legibilidad del mundo con singular capacidad de expresión de la temporalidad, como después veremos detenidamente,

A partir del luto y de la melancolía, en el contexto del poder temporal y de los palacios barrocos, Benjamin presenta la función de la alegoría como un intento de trascender ambas, como dialéctica que conservándolas, las consume. Es motivo de la salvación de lo particular y de lo que carece de esperanza, no exento de antagonismos. (Maura, 2013: 114)

O dicho en palabras del propio Benjamin, “si el objeto *deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía*³⁴³, si ésta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante lo alegórico, enteramente entregado a merced suya” (Benjamin, 2010a: 402).

4.3.2 La melancolía como orden ético-estético. Claves

Mantenemos que la melancolía funciona en Benjamin como piedra angular de un orden ético-estético sobre el que gira su concepción de la temporalidad que ya hemos visto plasmada en un orden sintáctico y un orden (para lo) simbólico.

Hemos diferenciado tres elementos dentro de este orden ético-estético melancólico que puede extraerse del trabajo de Benjamin sobre el Barroco y hacerse practicable para la lectura crítica hoy. Son tres claves para orientarnos en el propósito de hallar en el arte y la literatura las vetas de la melancolía como *enigma* ético y estético. No se trata solo (o no tanto) de rebuscar en los espacios abisales de las obras a fin de encontrar las fuentes del efecto melancólico, como si se tratase de algo dado, preexistente, en un supuesto mundo-aparte de la estética, sino de hacer posible un pensamiento más amplio sobre su sentido ético-político. Esos tres elementos son (1) la *facies hippocratica* como emblema esencial, (2) el espacio signifiante y (3) el sujeto *fundante*³⁴⁴, que

³⁴² Del mismo modo, por cierto, que para Barthes (2002b), en Camus, “el estilo de la ausencia da pie a la ausencia como ideal de estilo”. En sentido cercano, señala R. Doran (2012, 42) refiriéndose a Primo Levi, “la retórica de la antirretórica es la ironía del estilo realista”.

³⁴³ La cursiva es nuestra.

³⁴⁴ O incluso, por las implicaciones del término, *sujeto constituyente*.

Sin querer forzar la analogía entre lo jurídico-político y lo literario en este extremo sí surgen algunas coincidencias o cercanías. Se trata de un sujeto colectivo aunque se plasme individualmente; un sujeto que funda, pero que es permanentemente fundante; un sujeto que remite a la constitución-construcción. Una construcción siempre inacabada (como la posibilidad de reforma en poder del constituyente constituido), una construcción-ahora.

establece la relación entre melancolía, preservación (o resistencia) y literatura a través de la función cultural, elemento de cierre de la lectura que proponemos con el fin último de plantear una poética de inspiración benjaminiana.

4.3.2.1 El Emblema de lo esencial: *La facies hippocratica*

Si se cuentan los asesinatos de los Anales, el número es relativamente escaso (unos cincuenta en tres principados); pero si los leemos, el efecto es apocalíptico: al pasar del elemento a la masa, aparece una nueva cualidad, el mundo se ha transformado. Quizás sea esto el barroco: una contradicción progresiva entre la unidad y la totalidad, un arte en el que la extensión no es una suma sino una multiplicación, en una palabra, el espesor de una aceleración: en Tácito, de año en año la muerte cuaja; y cuanto más divididos están los momentos de esta solidificación, más indiviso es el total: la muerte genérica es masiva, no es conceptual; la idea aquí no es el producto de una reducción, sino de una repetición. (...) el Terror no es un fenómeno cuantitativo (...) [es] un ser, no un volumen. (Barthes, 2002: 143)

Retomamos aquí el hilo de la emblemática alegórica, cuya conexión con la melancolía veremos enseguida.

El cadáver y la calavera

Resulta ahora pertinente la pregunta que formula Benjamin sobre el drama barroco alemán “¿A qué vienen esas escenas de horror y de martirio en que se regodean los dramas barrocos?”³⁴⁵ (Benjamin, 2010a: 438). Entre otros ejemplos más brutales, Benjamin extrae de la obra *Heraclio* de Hallmann y nos ofrece las imágenes del paisaje primordial petrificado, del campo de ruinas o de restos, de los desastres de la guerra, de la catarata catastrófica que el drama barroco interioriza escénicamente como imagen del mundo, orden natural de las cosas: “Un gran campo, / lleno de cadáveres del ejército derrotado del emperador Mauricio, junto a varios arroyuelos que van brotando de las montañas vecinas” (Benjamin, 2010a: 438).

³⁴⁵ Señala por otro lado que “Si el martirio apresta de este modo emblemáticamente al cuerpo del vivo, no carece sin embargo de importancia el hecho evidente de que el dramaturgo tuviera siempre presente el dolor físico como tal en tanto que motivo de la acción” (Benjamin, 2010a: 439).

Más adelante, en la sección titulada “el cadáver como emblema” (Benjamin, 2010a: 437 y ss.) del *Trauerspiel* Benjamin nos aporta algunas claves³⁴⁶ adicionales,

Por sí mismo se comprende que sea solamente en el cadáver donde puede imponerse enérgicamente la alegorización de la *physis*. (...) Considerada así desde la muerte, la vida es sin duda producción de cadáveres (...) En la *physis*, en la *mneme* misma, hay un “memento mori” siempre en vela: la obsesión barroca por la muerte resultaría sin duda totalmente impensable sino fuera más que consecuencia de una reflexión sobre el final de la vida humana. (...) Para el *Trauerspiel* del siglo XVII el cadáver se convierte en el supremo accesorio emblemático. (Benjamin, 2010a: 439-440)

Pero si hablábamos de emblemas y de perspectiva emblemática, en el Barroco y en la construcción (reinterpretación redentora) que Benjamin hace de él a través de un uso alternativo de la alegoría, junto al cadáver, hay otro que aparece como la quintaesencia de la expresión de lo humano: la *facies hippocratica*, la calavera³⁴⁷.



Para avanzar algo más reproducimos de nuevo las palabras de Benjamin (2010a, 383) que situamos al principio de estas páginas y cuya lectura puede cobrar ahora más sentido,

En la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o, mejor, en una calavera. Y si es cierto que esta carece de toda libertad “simbólica” de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no solo la naturaleza de la existencia humana como tal sino la historicidad *biográfica propia de un*

Benjamin busca la respuesta a la pregunta sobre la deleitación del drama barroco en el horror y el martirio en una controversia sobre cómo ha de ser la emblemática que podría resumirse en la idea de que el cadáver como tal no serviría como emblema y en consecuencia, son los fragmentos del cuerpo los que resultan apropiados para tal fin,

Integrum humanum corpus symbolicam iconem ingredi non posee, partem tamen corporis ei constituende non esse ineptam. (Benjamin, 2010a: 438)³⁴⁶.

Es decir, “entero el cuerpo humano no puede formar parte de un icono simbólico, pero una parte del cuerpo no es inapropiada para su constitución” (Traducción de Alfredo Brotóns en Benjamin, 2010a: 438).

³⁴⁷ Fig. 28 Imagen de *Hamlet*, Laurence Olivier (1948). Fig. 29 *Soldado muerto*, Anónimo italiano (Siglo XVII), National Gallery, Londres.

*individuo*³⁴⁸. Este es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo. (Benjamin, 2010a: 383)

Y sigue, Benjamin, añadiendo algunas claves

Y esta [la historia del sufrimiento] solo tiene significado en las estaciones de su decaer. A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la *physis* y el significado³⁴⁹. (Benjamin, 2010a: 383)

Al hablar de la alegoría planteábamos dos constataciones, la primera sobre la forma alegórica como grado cero de legibilidad del mundo y la segunda —en plena relación con la melancolía— la especial capacidad de la alegoría para expresar la transitoriedad. Pues bien, de los anteriores fragmentos de Benjamin pensamos que ahora puede deducirse una *tercera constatación* que, aunque relevante en relación con la forma alegórica, lo es aún más en relación con la melancolía. Esa tercera constatación es la de que la *historicidad biográfica de un individuo* en el escenario de ese *paisaje primordial petrificado* constituye el núcleo significante de la alegoría y de la visión de la historia en Benjamin que este encuentra en el Barroco. La *facies hippocratica*, la calavera barroca, es la de la historicidad biográfica (del nacimiento a la muerte, *de la cuna a la sepultura*) de los individuos que a través de la alegoría puede leerse como la historicidad de la pasión de toda la humanidad. Y la rememoración de esas historicidades individuales es una forma de restitución, de salvación de la desesperanza, una forma de proceder a aquella tarea de esbozar la historia a contracorriente. Esta cuestión resulta esencial. La recuperación de la historicidad biográfica de los individuos como historiografía crítica que hace de aquella historicidad una representación alegórica de la humanidad así redimida. Encontramos ejemplos presentes en las obras de Max Aub, Giorgio Bassani, Albert Camus, W.G. Sebald o Alexander Kluge, por poner solo algunos ejemplos bien conocidos.

Al respecto y en ese sentido funcionan el cadáver y sobre todo la calavera como emblema alegórico que sirve para redimir, para salvar frente al proyecto de aniquilación³⁵⁰ del *ethos* histórico, a partir de un contenido primordial. Estamos ante un emblema pleno de significación, un uso alegórico dotado de contenido (esencial):

El emblema de una *physis* mortificada y de un mundo en ruinas es reinterpretado como signo de la rememoración en lo “atemporal”, “sufriente”, “fracasado” de la historia, en conexión con el afán de “restauración” y “reconstrucción”, con vistas a la redención. La dimensión de la historia de

³⁴⁸ La cursiva es nuestra.

³⁴⁹ Véase Jarque, 1992.

³⁵⁰ Véase en J.L. Nancy (2010), *Corpus*, el apartado sobre la “extenuación del signo de sí”.

salvación, que había sido borrada por la secularización y la historia natural (en el Barroco, en Goethe, en la Modernidad), es retomada en la concepción histórica de Benjamin. *Fragmento o alegoría, salto [Sprung]/ origen [Ursprung] e interrupción/ discontinuidad* se convierten en atributos de una intervención, en el sentido de la historia de salvación, en la mera continuidad del tiempo histórico profano; se convierten en signo de una redención mesiánica de la “historia del sufrimiento” del mundo. (Bolle, 2014: 542-543)

Recordemos la fórmula que citábamos al comenzar con Benjamin: “en su perseverante ensimismamiento [el melancólico] asume en su contemplación las cosas muertas a fin de redimirlas” (Benjamin, 2010a: 371). Dota así a la forma alegórica de contenido ético-político y estético. Pero veamos como el cadáver y la calavera se manifiestan como ruinas del cuerpo (restos de lo sufriente), como emblemas de lo esencial -como primera piedra del orden melancólico-, contando con el apoyo de otros medios: la máscara, la estatua, la piedra.

*El cuerpo*³⁵¹

En este punto procede desarrollar una mínimas reflexiones sobre el cuerpo en su relación con el emblema esencial, la calavera, y, en particular con el cadáver, en tanto que, como sostiene Augé, parece que en ese “contraste entre el cuerpo y el cadáver se expresa toda la incertidumbre del pensamiento humano” (Augé, 1998: 67).

Una primera y relevante cuestión (1) es que como señala Augé, el cuerpo es objeto signifiante que “se significa también a sí mismo”, que “no constituye nunca un signifiante cero, libre flotante, según Levi-Strauss” (Augé, 1998: 64).³⁵² Es siempre significado-signifiante (y por eso nos referimos al emblema de lo esencial), lo que una vez más nos remite a la creación, al arte y al surgimiento de la conciencia histórica, del tiempo, de la muerte en el primer momento, en las pinturas rupestres o lo que con Bataille (2007) podríamos llamar el momento de Lascaux,

Todo procede de esa urgencia de sentido que Lévi-Strauss ha puesto de relieve partiendo de una doble comprobación: por un lado la de que el universo tuvo que significar algo desde el momento

³⁵¹ Nuestro propósito aquí es poner de manifiesto algunas correlaciones a partir de los fragmentos que Benjamin dedica a la calavera como emblema de una humanidad sufriente. La bibliografía sobre la máscara es ingente; entre los trabajos recientes puede verse M. Rodríguez de Partearroyo (2015).

³⁵² Véase Nancy, J.L., *Corpus*, en un sentido similar aunque con resultados, en nuestra opinión, más escurridizos. “Signo de sí y ser-sí mismo del signo. De esta manera el cuerpo presenta el ser-sí mismo del signo, es decir, la comunidad realizada del signifiante y del significado, el fin de la exterioridad, el sentido directamente sobre lo sensible —*hoc est enim*. (...) Toda función simbólica llega ahí a su cumplimiento: reunión sensible de las partes de lo inteligible, reunión inteligible de las partes de lo sensible. Por ello precisamente el cuerpo de Dios se constituye él mismo en símbolo para toda nuestra tradición —es decir, el cuerpo del Hombre aún diría más *ecce homo*— templo vivo de la divinidad” (Nancy, 2010: 52-53). En otro lugar Nancy matiza (o tal vez concreta) al decir que el cuerpo no es “ni signifiante ni significado, sino expositor expuesto” (Nancy, 2010: 22).

en que apareció el lenguaje y, por otro lado, la de que toda cultura puede considerarse como un conjunto de “sistemas simbólicos”. Paralelamente nosotros hemos observado que el cuerpo, cuya materia nos parece esencial en la constitución de los dispositivos simbólicos, corresponde tanto a la esfera del signifiante, como a la del significado en el sentido trivial de estos términos, lo mismo que la naturaleza en general no puede simbolizarse sino mediante elementos que ella misma propone a la experiencia humana. (Augé, 1998: 135)

Y añade: “Lo que se llama un fetiche no es otra cosa: es lo que engendra la relación y no sencillamente lo que la representa”³⁵³. Tal vez esta sea también una clave para comprender la presencia del cuerpo, el cadáver, la calavera, en el centro de la representación del *Trauerspiel* y para comprender, igualmente, la posibilidad de redención que frente a la aniquilación de lo humano encuentra Benjamin en la historia del sufrimiento “plasmada en un rostro o mejor en una calavera”. Puede ofrecerse entonces un sentido posible a sus palabras cuando dice: “Solo tiene significado en las estaciones de su decaer. A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la physis y el significado” (Benjamin, 2010a: 383).



(2) Una segunda cuestión relevante que recoge Augé (1998: 77-78) es que en tanto que es imposible “reificarlo completamente” el cuerpo opera como límite a la arbitrariedad de lo simbólico (especialmente arbitrario si lo consideramos desde una perspectiva culturalista, pero también si lo hacemos desde el interior de una misma cultura, como en la emblemática barroca hispana). Tal vez podríamos decir que en el cuerpo (y en el cadáver, pero también en la máscara,

³⁵³ Fig. 30 *Guerrier attaché*, Antoni Clavé, bronce (1964), Galería Marlborough, Madrid.

como enseguida veremos) hallamos un límite a la arbitrariedad: su irreductibilidad (a grado cero). Dicho de otra forma, si el sentido de la alegoría es un continuo desplazamiento que pone en duda la propia existencia del referente más allá del lenguaje, el cuerpo, el cadáver, la calavera, la máscara incluso, operan siempre como límites a tal vaciamiento. Dice Augé,

Roheim agregaba que la naturaleza humana [(entendida como proceso o devenir)] está ciertamente condicionada [por las culturas] pero que ella es también condicionante, lo cual implica la existencia de coacciones subculturales e impone límites a la arbitrariedad del simbolismo y a su definición atendiendo a términos puramente culturalistas. Otro límite [tal vez “el límite”] puesto a esa arbitrariedad tiene que ver con lo que podríamos llamar una materia prima común: la materia del cuerpo. El cuerpo es así la materia y la forma del simbolismo, puesto que se trata de una materia, pero de una materia en evolución o, si se prefiere, una materia con vida. El cuerpo nunca es tan material como cuando está muerto (y es susceptible entonces de disección y autopsia). Nunca es tan relacional y nunca está tan en fuga de sí mismo como cuando expresa (literalmente) su necesidad o su dependencia de otro cuerpo, cuerpo que cual el Ave Fénix renace de sus cenizas con un deseo siempre renovado. (Augé, 1998: 110-111)

(3) Una tercera y última reflexión nos lleva precisamente a considerar que en tanto que límite a la arbitrariedad simbólica el cuerpo será quintaesencia de lo que Augé, con Mauss, denomina objeto social total³⁵⁴. Se refieren ambos con tal denominación a “todo objeto situado geográfica e intelectualmente en la frontera entre sistemas simbólicos, lo cual supone una mediación necesaria entre ellos” (sin duda, con carácter problemático). Reclama además Augé la cercanía de la “sensibilidad occidental” con la “intuición fetichista”³⁵⁵ “más cerca de una necesidad vivida y ritualizada por todos de pensar atendiendo a la materia y a la relación para comprender la identidad”³⁵⁶.

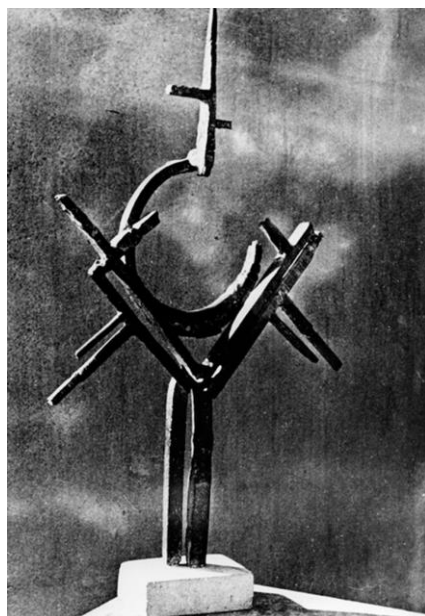


³⁵⁴ Más allá de ese sentido, véase en J.L. Nacy (2010), *Corpus*, el capítulo “El cuerpo como agujero negro”.

³⁵⁵ Fig. 31 Fotograma de *Junkopia*, Chris Marker (1981).

³⁵⁶ Nótese aquí la misma tríada básica que caracteriza al símbolo y que dotará constitutivamente el lugar antropológico como lugar relacional, histórico-material e identitario.

Añadimos la pregunta de si no se parece mucho este concepto de objeto social total (el cuerpo) al signo total en Barthes³⁵⁷; a nuestro parecer, la escritura, como el cuerpo, nunca es mero grado cero (siempre entraña una posición, aunque sea la de la in-significancia), mero discurso, no es reducible a cosa (reificable totalmente); tal vez pueda hablarse de escritura-cuerpo o escritura fúnebre. Cuerpo, cadáver, máscara, calavera se vinculan así con la función cultural (social) de la escritura (y del arte)³⁵⁸.



La máscara

Con Benjamin decíamos que en el estado melancólico se redime o atempera la desesperanza en tanto que “revivifica el mundo vacío bajo la forma de una máscara, para gozar así de la

³⁵⁷ En ese sentido son de interés las reflexiones de Nancy (2010: 50):

El cuerpo significante -todo el corpus de los cuerpos filosóficos, teológicos, psicoanalíticos y semiológicos- solo *encarna* una cosa: la absoluta contradicción de no poder ser *cuerpo* sin serlo *de un espíritu*, que lo desincorpora.

No menos lo hace ver la literatura. Se podría estar tentado de decir que, si en la filosofía, jamás ha habido cuerpo (que no sea del espíritu) en la literatura en cambio sólo habría cuerpos (lo que podría afirmarse también del arte en general). Sin embargo, la literatura -y al menos, esta interpretación de la literatura (y del arte) que la ha comprendido ya como una encarnación de la filosofía (...)- nos presenta una de estas tres cosas: o bien la ficción, el juego de representaciones (...) un tocar reputado ficticio (...); o bien inagotables reservas de cuerpos (...) saturados de significación (...) engendrados para significar y únicamente para esto; o bien, [y es aquí donde queremos hacer énfasis], aún más, es la producción misma de la literatura la que se ofrece en persona y en cuerpo (memorias, fragmentos, autobiografía, teoría), abandonada y vendada, hiper-significante, como el “cuerpo que late (que goza)” del escritor escrito por la mano del escritor mismo (aquí, Roland Barthes), significando locamente hasta el borde de la no-significancia, pero significativa, de todos modos.

³⁵⁸ Fig. 32. *Tête d'ite l'Ostensoir*, Julio González, hierro forjado, soldadura (1929).

enigmática satisfacción de tenerlo a la vista” (Benjamin, citado por Jarque, 1992: 124). La máscara cobra así el sentido cultural de velar para desvelar, sabiendo que detrás de la máscara puede ocultarse un rostro, o, como diría Benjamin, mejor, una calavera; o tal vez, que si retiramos la máscara no hallemos más que una ausencia. En ese sentido, máscara es sustitución del rostro, de la calavera, pero también denota la intercambiabilidad como emblema de lo esencial (precisamente, como emblema de esa ausencia). La máscara sería así un instrumento de tránsito hacia otra figura, la forma esencial de un ocultamiento que hace aflorar, un eclipse. Como apunta María Zambrano,

El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo no humano, con lo temible sagrado, adorno y máscara; máscara con sentido mágico. El hombre no se atrevía ni podía salir a la luz; buscaba conjugarse por medio del arte, aliarse con otros poderes y elementos; iba en busca de matrimonio. Es lo que significan los adornos; todo adorno tiene un sentido nupcial (...). La máscara es claramente un medio, es decir, nada que se contemple. La máscara se hace objeto de contemplación a posteriori, cuando ya ha perdido su carácter genuino, sagrado³⁵⁹. La máscara es algo que se usa para conseguir algo. Es, pues, un instrumento (...) para entrar en contacto con un género de realidades con las que solo es posible hacerlo por imitación, por participación. Por una imitación que sea una transformación, en verdad, una transfiguración. El que usa máscara quiere tomar otra figura. (Zambrano, 2016: 389)

La máscara es pues un instrumento para hacerse otro; cumple la función (cultural) de *medium*, de intersticio, de puerta de acceso³⁶⁰ a lo inefable. Este hacerse otro tiene una palabra que lo condensa mejor y a la que ya nos hemos referido: *metábasis*. Como decíamos al principio de esta segunda parte, para Benjamin en el drama barroco la muerte no es final, sino *metábasis*, transfiguración, intercambiabilidad. En él se produce la familiaridad con el otro mundo, la inmersión propia del melancólico en una realidad espectral, la indiferenciación entre lo muerto y lo vivo. Esta inmersión en la que la máscara y la calavera nos adentran en el lugar de lo oculto significativo, familiarizándonos con un tiempo en *fantasmata*, nos aproxima al *pathos* melancólico. Volveremos sobre todo ello³⁶¹.

³⁵⁹ Cuando se hace objeto de museo, dirían Resnais y Marker en *Les statues meurent aussi* (1954).

³⁶⁰ Dice Zambrano (2016: 389) que no es acceso a conocimiento sino a posesión.

³⁶¹ Imágenes: Fig. 33 *Máscara-totem africana*, fotograma de *Les statues meurent aussi*, A. Resnais y C. Marker (1954).

Fig. 34 *Cabeza gritando con velo blanco*, Julio González (1941), Tate, Londres

Fig. 35 *Entrada de Cristo en Bruselas en 1889* (detalle), James Ensor (1888), The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



El *emblema de lo esencial*, supone en definitiva dotar a la alegoría de un sentido que es preciso buscar, precisamente en su ocultación (la presencia de una ausencia). Diríamos que la toma de conciencia de tal *misterio* es también lo que hace profundamente político (ético-estético) el instante de Lascaux.

La función que es propia del ideograma barroco no es tanto desvelar las cosas sensibles como el ponerlas sin más al desnudo. El emblemático no revela la esencia existente detrás de la imagen. Es en cuanto escritura, en cuanto firma, que en los libros de emblemas se encuentra íntimamente conectada con lo representado, como arrastra [a] su esencia a presencia en la imagen. (Benjamin, 2010a: 404)

*La estatua y la piedra*³⁶²

Y junto a la máscara aparece la estatua. Después de haber repasado la función del cuerpo, del cadáver y de la calavera como *facies hippocratica*, y la de la máscara, es preciso que vayamos un paso

³⁶² Fig. 36 *Vanitas*. Imagen tomada en el Convento de Aldeia da Serra en Portugal (2015).

más allá y nos detengamos brevemente en la relación del cuerpo y el cadáver con la estatua³⁶³ y la piedra.

Augé (1998: 129 y ss.) establece una ecuación o, mejor, la equivalencia o carácter sustitutivo de tres términos: el antepasado, el cadáver y la piedra.



Sostiene Augé (1998: 129) citando a Kahn-Lyotard que “encaje, cruce de dos caminos, contrato que compromete a dos partes, éstos son literalmente los sentidos de la palabra símbolo³⁶⁴ que Hermes encarna por completo (...) Pero este símbolo es un objeto de piedra o hasta un montón de piedras al que ningún artista ha intentado dar una forma.” Las implicaciones de este montón de piedras son al menos dos: de sustitución y de culto.

(1) Por un lado, en cuanto al vínculo del cadáver y la estatua de piedra, se establece una relación de identidad-sustitución (del cadáver por la piedra).

La estatua, la escultura con referente —más o menos abstracto— humano, aparece como hierática *encarnación* de toda la fatalidad³⁶⁵ del ser humano³⁶⁶. La estatua funciona como doble petrificado que condensa todo el destino de la humanidad, como conciencia de un tiempo telúrico, con la supervivencia de la piedra —aun fracturada— como resto magmático, de la

³⁶³ Volveremos sobre la estatua hacia el final de la siguiente sección, al exponer la existencia de algunas figuras del desplazamiento en relación con el concepto de metátesis (figuras de lo intersticial).

³⁶⁴ Recordemos, emblema de lo esencial.

³⁶⁵ Fatalidad, pensamos, en su sentido más mundano, pero sobre todo como hado, *fatum*.

³⁶⁶ Véase A. Ruiz de Samaniego, *Ser y no ser. figuras en el dominio de lo espectral*, Cendeac, Murcia, 2013.

destrucción, de las inclemencias meteorológicas, erosión y sedimentación, y de las violencias del ser humano, ruptura, fraccionamiento, combustión.³⁶⁷

Las estatuas parecen no existir más que en relación con el tiempo (como el danzante por *fantasmata* en Domenico de Piacenza³⁶⁸). Su conciencia es enteramente conciencia granítica del tiempo natural que abarca la vida de todos los humanos y sus civilizaciones. Y como en la apocalíptica visión benjaminiana, la estatua es un oscuro presagio, un siniestro *deja vu*, de lo que ocurrió y de lo que ocurrirá. Las estatuas rotas aparecen como ruinas de *torsos arcaicos*³⁶⁹.

(2) Por otro lado, el culto de las piedras es el culto al antepasado, conmemoración que, según la definición que antes presentábamos, puede ser considerada como un signo total entre culturas.

Así,

Cuando la estela³⁷⁰ (herma) marca un túmulo funerario, los extraños, al cumplir los ritos prescritos, no separan del altar el culto de aquel a quien se conmemora. El culto de las piedras es universal y parece vinculado con cierto tipo de asociación de ideas antes que con un lugar preciso o una sociedad dada. (Paulme³⁷¹, 320: 1984)

Piedra, antepasado y cadáver forman de esta manera la ecuación simple de lo simbólico³⁷², y en el sentido al que venimos aludiendo, de lo cultural:

³⁶⁷ Como en el film de Marker y Resnais (1954), *Les statues meurent aussi*, las imágenes de estatuas de piedra desmoronadas, fracturadas, abandonadas entre la maleza, es la imagen de la caída; “las civilizaciones se desmoronan y dejan tras de sí, los rostros descompuestos, *los rastros mutilados como Pulgarito sus guijarros*”.

La caída de tiranos a través de la destrucción y caída de sus estatuas, de Stalin a Mussolini, de Franco a Sadam Hussein, es otra más de las manifestaciones de esa fatalidad histórica.

³⁶⁸ La importancia de la estatua es, asimismo, clave en la representación escénica. Así, se aparece, por ejemplo, el comendador en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, como archi-fantasma (Ruiz de Samaniego, 2013). Como acertadamente describe Ruiz de Samaniego, “las estatuas, han dado forma permanente a la aparición, por eso, en su condición liminal, aquellos seres que como Nosferatu parecían reposar o descansar tal vez perpetuamente como estatuas, se levantan con la caída de la noche” (como recogerá el propio Benjamin al tratar la melancolía) y otros, los muertos-vivos quedan desmaterializados, momificados, como seres de piedra en un prado o un estanque.

En el teatro, como en la danza, en las artes escénicas diríamos, la representación es en cierto modo escultórica. Ejemplos de ello los hallamos desde el mimo hasta algunas de las figuras de las grandes tragedias clásicas que han permanecido o han reaparecido a través de los siglos y de las transformaciones de la representación. Pensemos por ejemplo en el Prometeo de Esquilo, encadenado a la roca, petrificado con ella, prefiguración de Cristo crucificado según la hermenéutica cristiana, a veces incluso expresamente petrificado como en *La estatua de Prometeo* de Calderón de la Barca.

Véase al respecto Denise Paulme *La Statue du commandeur. Essais d'ethnologie*, Paris, Le Sycomore, 1984. En el último ensayo de la obra, dedicada a las culturas africanas y en buena parte al totemismo se revelan algunas de las implicaciones antropológicas de la piedra y la estatua de piedra en relación con el teatro y, concretamente, con el *Don Juan* de Tirso de Molina.

³⁶⁹ Recordemos a Rilke y su experiencia ante la contemplación del *Torso arcaico*; “has de cambiar tu vida”.

³⁷⁰ Recordemos el comentario sobre “*Waiting for the barbarians*”.

³⁷¹ Citada por Augé, 1998: 132.

³⁷² Y de ese emblema de lo esencial.

En la ecuación propuesta de antepasado = cadáver = piedra y sus asociaciones metonímicas o sus efectos (curación, anulación de los efectos de un homicidio), podríamos ver más aún la expresión activa y la eficacia de los tres elementos constitutivos de la simbolización: la materia (aquí ejemplarmente bruta y dura), la identidad (que pasa aquí por la escultura o la manifestación de una forma asimilada al cadáver, al antepasado o a quien desciende de él) y la relación (en sus diversas modalidades). (Augé, 1998: 133)

Aquí resultan pertinentes las palabras de Harun Farocki, al que nos referiremos más detenidamente al hablar de las imágenes en el espacio signifiante, que resumen bien las ideas de la relación entre los tres términos de la ecuación de Augé,³⁷³

En el anhelo de las palmas de las manos y los trazados de las yemas de los dedos [los devotos] construyen un retrato de, a la vez, impermanencia y resistencia. Estos gestos táctiles forman un circuito de intercambio: los humanos le donan su capacidad de olvido al mineral, que la almacena por ellos; a cambio, los monumentos les conceden su constancia a los humanos, cada uno de los cuales es aliviado de la carga de la memoria y se alegra de llevarse consigo el consuelo de la piedra. El granito recordará. (Farocki, 2013)³⁷⁴



³⁷³ En su obra documental *Transmission* (2007) Farocki, en la que filma imágenes de lugares de todo el mundo, desde ese memorial en el que los familiares tocan la piedra-espejo mientras buscan los nombres de los seres queridos (y aún después de encontrarlos) hasta Buchenwald, la piedra conmemorativa que se calienta a 37 grados, entre la nieve; pasando por San Pedro de Roma o la tumba de Gardel, en los que los devotos se empeñan en tocar. También el Jesús de Medinaceli, la costumbre ante tumbas de familiares o la estatua del bello Guidarello Guidarelli, símbolo del desamor para cuya protección hubo de prohibirse el beso de los devotos. Y en otro orden de cosas, el memorial de la guerra de Vietnam. Al final de *Transmission*, vemos nítido el reflejo de una niña (y su doble) de anorak rojo que recorriendo transversalmente la piedra-espejo que rememora los 50.000 mil muertos de Vietnam, alejándose poco a poco, pero siempre resistiéndose a dejar de tocar.

³⁷⁴ Fig. 37 Fotograma de *Transmission*, H. Farocki (2008). Memorial de la guerra de Vietnam, Washington D.C., EE.UU. Fig. 38 *Tumba de Guidarello Guidarelli*, Tullio Lombardo (1525), Museo de Arte de Ravenna.

Y aún más, para concluir, las palabras de Sillis, que fundan en la piedra una paradoja. La posibilidad de un límite a la razón instrumental y de una propuesta de identidad compleja, desdramatizada, en desplazamiento y ligada a la pluralidad o, si se prefiere, a la diferencia,

Logra también la piedra (...) señalar un cierto límite a la tecnología. Al igual de la tierra de la que forma parte, la piedra ni se muestra más que si es expuesta como algo que se refugia en su propio ser, algo cerrado, encerrado en sí mismo. Esto es lo que la obra de arte, y solo ella, puede hacer; eso es lo que el templo realiza por la peculiar forma de su hechura pétrea. La piedra podría convertirse así en un mojón que señale los límites de la adaptación tecnológica —y en realidad de toda asimilación (...) La piedra sería así como el extranjero, al que uno no puede contentarse con integrar sin más, puesto que también debe reconocerlo y aceptarlo en su alteridad³⁷⁵. Y no obstante, al mismo tiempo, nada parece menos ajeno que la pura piedra, que la tierra, en la medida en que aparece como “suelo natal”. La admisión del extranjero reorganizaría la constitución misma del terruño y del suelo, que quedaría así refundido como identidad vinculada a la diferencia. (Sallis, 2009: 203).

Apuntes sobre dos casos

Igual que en la sección anterior, resulta conveniente buscar en el interior de algunas obras³⁷⁶ el alcance de esta tercera constatación sobre la recuperación de la historicidad y el emblema de lo esencial mediante un breve comentario. En este caso hemos elegido dos obras del escultor Julio González, —*Torso* y *La montserrat* y su serie— y, solo apuntado, la escultura y la serie de dibujos de Käthe Kollwitz basada en los desastres de la guerra de Goya.

- Julio González: *Torso* y serie *La Montserrat*

Torso (c. 1936)

La presencia de lo totémico se produce en distintos momentos de la obra de Julio González, desde sus figuras iniciales (pequeñas estatuas, máscaras, etc.), hasta los hombres cactus de la última etapa, como expresión del desastre de la Segunda Guerra Mundial, pasando por sus

³⁷⁵ Es en este sentido que Zambrano sostiene que “cuando la democracia realmente se pone a prueba es cuando se encuentra con alguien radicalmente otro” (2016: 35).

³⁷⁶ Figuras de Julio González (por orden de aparición en el texto):

Fig. 39. *Torso* (1936), MOMA, Nueva York.

Fig. 40. *La Montserrat*, Julio González, hierro forjado y soldado (1936-1937), Stedelijk Museum, Amsterdam.

Fig. 41. *Cabeza de Montserrat gritando*, bronce (1942), MOMA, Nueva York.

Fig. 42. *Máscara de Montserrat gritando*, bronce (1938-1939), MNCARS, Madrid.

cabezas de finales de los años veinte y principios de los treinta³⁷⁷. Según sostiene Bozal (2013: 140) estas se realizan sobre todo en piedra “como si González deseara recordar los cantos rodados, una manifestación de la naturaleza que trabaja el material con el paso del tiempo”, en lo que además es una imagen del escultor en su relación con el material³⁷⁸ y con la temporalidad. El totemismo de estas figuras se encuentra —siempre según Bozal— en la clave expresiva del gesto y el material de la posterior serie de *La Montserrat* a la que enseguida nos referiremos.

Pero dentro de las obras figurativas de los años 30 y dentro de ellas englobado en sus “figuras en lámina metálica” queremos destacar otra obra que —sin estar hecha en piedra— encarna las ideas sobre el emblema de lo esencial que —dentro del orden ético-estético melancólico— venimos desarrollando hasta aquí. Nos referimos a una escultura de 1936, *Torso*, en hierro martillado y soldado³⁷⁹ que “recuerda, ahora sin dificultad, una estatua clásica, mutilada y abierta por el paso del tiempo” (Bozal 2013: 140).³⁸⁰

La laceración del cuerpo³⁸¹, la tortura de su superficie, se ha trasladado físicamente, materialmente, a la escultura, a sus soldaduras, costurones, a los golpes de la forja, cicatrices que ha dejado el trabajo del escultor (en línea posterior Tàpies). La monumentalidad clásica del torso contrasta con este trabajo, en el que ha desaparecido el esplendor de la naturaleza que había provocado el gozo de Brancusi: la presencia y la plenitud que invoca la monumentalidad de Torso se altera con las suturas y los desgarrones, las aberturas, las grietas, las cicatrices, las heridas causadas en el metal, en la misma monumentalidad. Estamos en el prólogo de *La Montserrat* y la Guerra Civil española. (Bozal, 2013: 140)

³⁷⁷ Sobre Julio González como refundador de la escultura en el siglo XX integrando tradición y modernidad puede verse, por ejemplo, J. Maderuelo (2012), *Caminos de la escultura contemporánea*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

³⁷⁸ Recordemos además la vinculación de González y la orfebrería.

³⁷⁹ Véanse los posibles procesos análogos al mosaico que repasábamos en la sección sobre el orden sintáctico-temporal, y entre los que incluíamos la soldadura.

³⁸⁰ Ténganse en cuenta las reflexiones que hacíamos al comentar las marcas en el cuerpo de la muchacha bárbara en “*Waiting for the barbarians*”.

³⁸¹ Véase el capítulo correspondiente de Nancy en el que desarrolla sus intuiciones sobre la llaga, la no-cicatriz y la “extenuación del signo de sí”, en el contexto de la guerra, las sevicias y el mal.

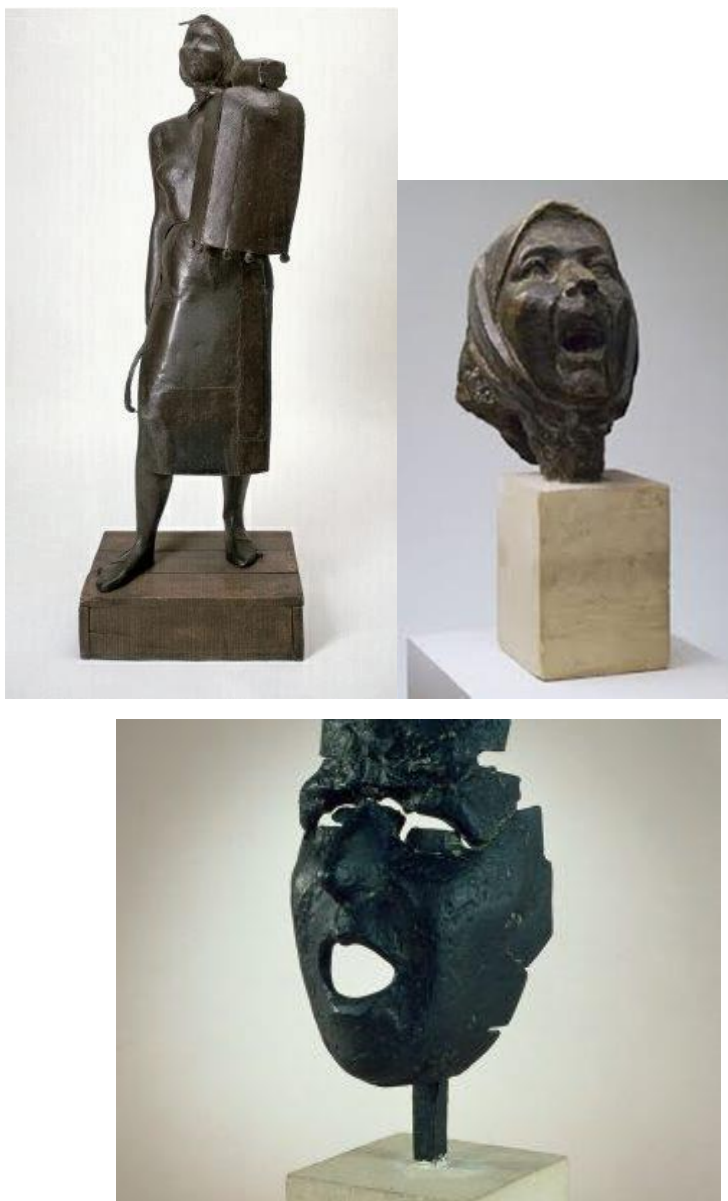


Aunque más bien, pensamos que sería aplicable la apreciación de Nancy: “No hay cicatriz -nos dice-, la llaga sigue en carne viva” (Nancy, 2010: 56). Y como antes sosteníamos en relación con el cuerpo, en el torso la llaga y el propio cuerpo aparecen como significante-significado, como límite infranqueable a la arbitrariedad del signo. “Esta llaga que solo es su propio signo, no significando otra cosa que el sufrimiento donde el cuerpo se retrae, cuerpo encogido, *concentrado*, privado de su espacio de juego” (Nancy, 2010a: 57)³⁸².

Aquí resulta fundamental una cuestión relativa a la idea y a su ejecución: la sensibilidad de González sobre el centro de la motricidad estructural del cuerpo. “Me atreveré a decir que en su originalidad, Julio González atendía a la nota que fue fundamental para los escultores clásicos en la representación del cuerpo humano: el juego de la cintura y la relación entre el torso, el vientre y las extremidades” (Bozal, 2013: 139). Podríamos decir que González se centra en la esencialidad motriz (temporal-movimiento) de la figura humana, en lo que provoca su dinamismo anatómico. El cuerpo, el cadáver, la estatua del torso puede presentarse entonces como emblema esencial de una temporalidad que recoge bien, como ya sabemos, el dinamismo de la alegoría en su capacidad de expresión de la transitoriedad.

³⁸² Y añade, “No es la desgracia, y no es la enfermedad: sino que es el mal, absolutamente el mal, una llaga abierta sobre sí mismo, signo de sí reabsorbido en sí hasta no ser ya ni signo, ni sí mismo” (Nancy, 2010: 57).

Serie *La Montserrat*



¿Quién es esa mujer que grita?; esta mujer que grita no es otra que aquella madre, Montserrat gritando, ahora sin el hijo. La tragedia ha sustituido a la resistencia y la barbarie es la manifestación del horror más extremo (...) El espanto que se percibe en la expresividad de figuras, cabezas y miembros, y que estaba ya presente en la *Máscara de Montserrat gritando* (1938-1939) es testimonio de una situación histórica que afectará a todos. (Bozal, 2006: 251)

Las esculturas de la serie sobre *La Montserrat* que tomamos como caso de emblemática esencial son: la escultura que encabeza la serie, *La Montserrat*, que fue expuesta en el Pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París de 1937; la *Cabeza de Montserrat gritando*; la *Pequeña Montserrat asustada*; y la *Máscara de Montserrat gritando*.

Nos referiremos a cuatro cuestiones: la condición de víctima; el juego entre máscara y rostro; la eficacia de la ausencia de retórica; y la temporalidad y la resistencia.

La primera es una decisión fundamental ético-estética que el escultor toma: la centralidad de las víctimas inocentes que sufren la violencia; “no le interesa tanto el nombre del agresor cuanto la condición de la víctima”, dice Bozal (2006: 252).

En segundo lugar, sobre la relación entre máscara y rostro —en particular, por referencia entre la *Pequeña Montserrat asustada* y la *Máscara de Montserrat gritando*—, que resultan intercambiables a partir del común y esencial —abstracto, diríamos, en su ejecución, pero empático en su significación—, gesto, del patetismo signifiante de la expresión,

El escultor “juega” con dos motivos de una representación que son, simultáneamente, diferentes y los mismos: la máscara de Montserrat y el rostro de Montserrat. Aquella, la máscara, no es sino el rostro deformado por el horror, y éste es la marca de su gesto cuando se decide a ponerlo en el rostro y el cuerpo entero. La máscara cubre con su manto de violencia un rostro que, cuando retiramos la máscara, es él mismo expresión del horror más intenso (y para ello, para ofrecerlo, hace suyos los rasgos más significativos de la máscara, ¿o es a la inversa?). (Bozal, 2006: 252)

Resultan intercambiables, pero en el contraste entre el rostro y la máscara sin rostro descubrimos aquella escatología de la ausencia que Benjamin encuentra en el Barroco. Parece que, efectivamente, lo que la máscara esconde no es un rostro, sino su ausencia.

El hueco de la boca es el testimonio de ese vacío cargado de significado que se percibe en su *máscara*, y aunque podemos dudar de la condición iconográfica de los huecos³⁸³ y roturas en que se han convertido el entrecejo y los ojos (...) no nos cabe duda alguna de que es la violencia el referente concreto de su grito (...) la emoción que la violencia suscita (...) la condición misma de esa violencia. (Bozal, 2006: 252)

El espacio de la sinrazón aparece como el de la aniquilación de la historicidad biográfica de las criaturas, la naturalización de la historia. Y ante el borrado de la historia —mediante una imposibilidad de nombrar en la que confluyen la abolición [totalitaria] del nombre y, con él, de la existencia, y la indecibilidad del sufrimiento aparejado a tal erradicación—, la función del poeta, del escultor, es la de nombrar, decir, visibilizar todo aquello que la historia de la violencia suspende como derecho y como nombre. Lo que no existe, debe hacerse visible, legible, a través

³⁸³ Nancy apunta al cuerpo que “se retira al fondo de sí mismo” y forma un agujero negro:

Un astro que se hunde desde sí mismo en sí mismo [ensimismado, diríamos] abriendo en el universo, en el centro del astro y de su densidad inaudita, el agujero negro de una ausencia de materia. Que el cuerpo metafísico o misterioso, que el cuerpo de la encarnación y del sentido, vaya a acabar en agujero no tiene nada de sorprendente: ya que él es el signifiante total de un sentido cuyo sentido es hacer cuerpo, el cuerpo es igualmente el fin del signifiante. (Nancy, 2010: 54)

del lenguaje. A tal fin, puede aprovecharse la propia suspensión del habla, ya que si el derecho inventa la decisión como ficción para llenar su insuficiencia, el lenguaje inventa el silencio cuando no dispone de palabras, ni siquiera de sonidos (como elemental unidad). Así, donde la palabra no llega, sigue habiendo lenguaje.

Acudimos sobre esta cuestión a las palabras de Blanchot (2002) que referencia a un Wittgenstein: ‘Le trop célèbre et trop ressassé précepte de Wittgenstein, ‘ce dont on ne peut parler, il faut le taire’, indique bien que, puisqu’il n’a pas pu en l’énonçant s’imposer silence à lui-même, c’est qu’en définitive, pour se taire, il faut parler. Mais de quelle sorte de paroles?’³⁸⁴. El grito mudo y silencioso, que vemos en la *Gorgona* o en *La Montserrat*, como expresión, marca o gesto del patetismo.

En tercer lugar, pero directamente relacionado con lo anterior, queremos destacar que González crea iconos, *emblemas* precisamente, que demuestran una gran eficacia simbólica, sea por la ausencia de retórica (Bozal, 2013: 244) como en la primera figura de la Montserrat, sea por la presencia de una retórica de la ausencia puesta en práctica a través del gesto; un icono cuya virtud de permanecer, de convertirse en huella mnémica reside en su sencillez, en su carácter de ejecución eficaz de una idea compleja, pero cuyo núcleo significante se nos aparece con la contundencia y claridad necesarias para dejar huella, para resistir ante la razón del olvido que naturaliza la historia. Y es que, como señala Bozal, “como toda imagen emblemática es sencilla y

³⁸⁴ Como señala Yannick Malgouzu (2010, 47), en relación con el testimonio concentracionario, cuestión sobre la que volveremos más adelante:

Le témoignage concentrationnaire serait ainsi nécessairement en lutte contre l’indicible mais aussi contre le langage apparemment incapable de susciter un lieu de partage de l’expérience. Parce que l’indicible concentrationnaire représente une mise en cause radicale de l’expérience de langage et de communication, il a été progressivement instrumentalisé par des auteurs qui en ont fait un argument susceptible de venir légitimer des démarches littéraires antagonistes. Tel est le cas de *L’Espèce humaine* de Robert Antelme, redécouverte dans les années 60 par Georges Perec et Maurice Blanchot. Ainsi, Perec voit dans le livre d’Antelme un triomphe de la littérature sur le silence et l’indicible alors que Blanchot y trouve le reflet de sa théorie de l’impossibilité de la parole alors en pleine construction.

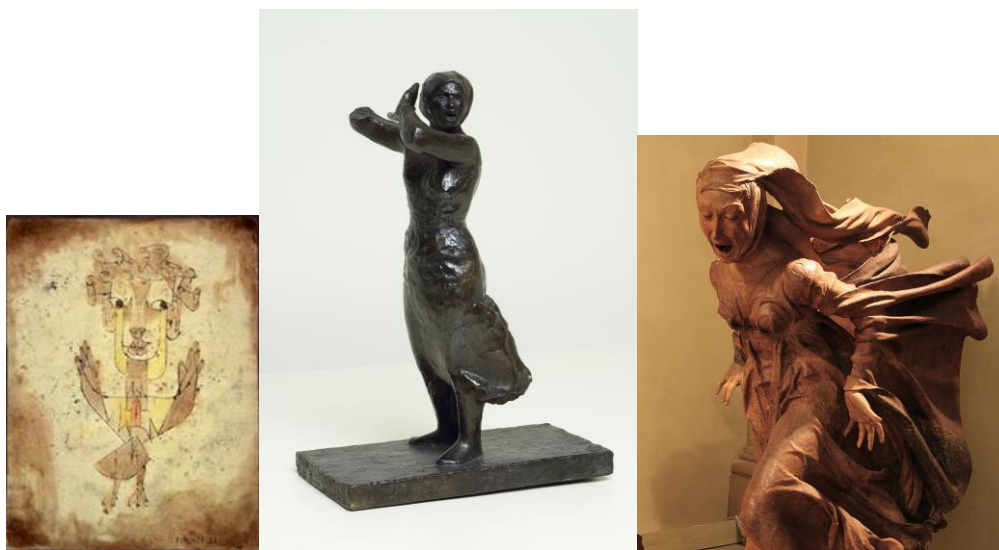
Matizamos la oposición que Malgouzu halla entre Perec y Blanchot, que no sitúa a nuestro juicio el triunfo de la literatura en otro lugar que en los silencios, pero en aquellos silencios esenciales que ofrecen las palabras. Leemos la cita de “La comunidad inconfesable” reproducida en el texto, “el demasiado célebre y demasiado machacado precepto de Wittgenstein, ‘De lo que no se puede hablar, hay que callar’, indica de hecho que, puesto que enunciándolo ha podido imponerse silencio a sí mismo, en definitiva, para callarse, hay que hablar. Pero ¿con palabras de qué clase?”, de manera que Blanchot identifica el problema de la representación artística en acertar con las palabras que rodeen los silencios precisos.

poderosa monumental y de comprensión inmediata aunque la primera mirada no agote todos sus valores”³⁸⁵ (Bozal, 2013: 244).

Es preciso referirse aún a una cuarta cuestión para finalizar. Tanto en *La Montserrat* como en la *Pequeña Montserrat* asustada, encontramos una vinculación entre temporalidad (benjaminiana) y resistencia; un nexo entre el lamento como pausa tensa —audaz espera de la violencia que está por llegar en el caso de *La Montserrat*, energía contenida y resistente en el de la *Pequeña Montserrat asustada*— y la memoria que aparece alegorizada mediante un gesto que funciona como un emblema que pretende dejar huella frente a la racionalidad del olvido.

El movimiento estalla (...) la boca se abre espantada en la Montserrat gritando (...), el hijo ha desaparecido en la Pequeña Montserrat asustada (...) el cuerpo adopta una posición distinta (...) la tela del vestido se mueve hacia atrás y la cabeza ha girado violentamente: lo que viene es la razón de esos cambios, está presente en ellos, como un gran viento, una gran tempestad, una gran fuerza que no sabemos si la pequeña Montserrat podrá resistir (...) [es] la difícil energía de la resistencia. (Bozal, 2006: 255)

Pensamos que la descripción benjaminiana del *Ángel de la historia* rima bien con la de esta imagen³⁸⁶.



³⁸⁵ En la tercera parte veremos cómo Aub o Bassani juegan también con este tipo de imágenes emblemáticas.

³⁸⁶ Imágenes:

Fig. 43 *Angelus Novus*, Paul Klee (1920), The Israel Museum, Jerusalén.

Fig. 44 *Pequeña Montserrat asustada*, Julio González (1940-1942).

Fig. 45 *Compianto sul Cristo morto*, Niccolò dell'Arca (entre 1463 y 1490), Chiesa di S. Maria della vita, Bologna.

- Käthe Kollwitz: *desastres de la guerra*

Un segundo ejemplo, que solo enunciamos para concluir, es el de Käthe Kollwitz en sus dibujos³⁸⁷ inspirados en los *desastres de la guerra* de Goya, encontramos la expresión de un gesto, de un patetismo esencial que recoge la empatía con el sufrimiento. De Micheli lo define como un expresionismo realista o un verismo expresionista³⁸⁸ y trae a colación las emotivas palabras de Romain Rolland³⁸⁹ quien define “la obra de K. Kollwitz [como] el mayor poema de la Alemania de hoy un poema que refleja las pruebas y los dolores de los humildes y de las personas sencillas. Esta mujer de corazón viril los acogió en sus ojos y en sus brazos maternos. Ella es la voz del silencio de los pueblos sacrificados” (De Micheli, 2004: 111). Adquiere así una condición maternal ella misma, en la profundidad y captación de los gestos —*pathos* de los derrotados— del lamento y de lo frustrado³⁹⁰.

³⁸⁷ Probablemente también en su trabajo escultórico, y muy en particular en su muy conocida escultura, *Madre e hijo*, que recoge el tema de la piedad (aquí funciona, más allá del tema, como expresión de dolor y sufrimiento). No obstante, Benjamin va más allá de este tema de la piedad, igual que la propia idea de emblema esencial que aquí desarrollamos, por lo que, para evitar malentendidos creemos que es mejor tomar los dibujos como ejemplo.

³⁸⁸ Similar al de Döblin y otros en literatura. En pintura Grosz, Dix, Heartfield, representan la nueva objetividad basada en revolución de contenido y no solo formal.

En el caso de Dix (téngase en cuenta, por ejemplo, *Los siete pecados capitales*, 1933), aunque posee particularidades propias a las que estamos viendo en Kollwitz o, en otro orden González, la descripción de De Micheli nos acerca a la representación de Hallmann recogida por Benjamin y a la que aludíamos más arriba: “el modo de deformar la imagen y de poner de relieve, casi con ferocidad clínica, los elementos más brutales de la visión, tenía ciertas analogías con las atormentadas figuraciones de Grünewald (que trataremos con Sebald en la tercera parte) y con aquellos cristos lívidos, desgarrados y retorcidos, pintados en la época de las matanzas campesinas de mediados del siglo XVI: la misma mano despiadada, el mismo ojo que fija el horror, la misma tajante firmeza” (De Micheli, 2004: 112). Lo sitúa De Micheli en el linaje de Goya, Hogarth, Durero y en cercanía a Brecht “Tres soldados”. Sin embargo, como sugiere Eagleton en relación con Brecht, nos parece muy difícil encontrar elementos melancólicos en Dix. Es más bien otra cosa.

³⁸⁹ Véase S. Zweig (2001), *El mundo de ayer*. Sus fragmentos sobre el antibelicismo y el liderazgo intelectual de Rolland en la Europa de la Primera Guerra Mundial y en el período de entreguerras, resultan imprescindibles.

³⁹⁰ Fig. 46 Dibujos de Käthe Kollwitz (1907): *Bauernkrieg* (*Guerra de los campesinos*); *Schlachtfeld* (*Después de la batalla*).

Fig. 47. Emblemas *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer y Nada. Ello dirá*, Serie *Desastres de la guerra* (números 1 y 69), Francisco de Goya (1810-1815).



Se observará cómo aquella pregunta con la que iniciábamos esta sección, por el horror presente en el drama barroco, recibe respuesta desde la consideración y la búsqueda del emblema de lo esencial.



Algunas reflexiones finales

Ya hemos recogido antes el plástico enunciado de Palmier (2010: 225) según el cual “el enigma del *Trauerspiel* reside para Benjamin en la relación interna que une la esencia de la tristeza y el orden del arte”. La fórmula del propio Benjamin con la que se podría responder la encontramos en el ensayo de 1916 que ya hemos mencionado, *La significación del lenguaje en el Trauerspiel y la tragedia*: “toda la naturaleza comenzaría a lamentarse si le confiriéramos la palabra”.

Tanto en *La Montserrat*, en la que el “movimiento estalla”, cerca de la idea benjaminiana del origen, como en las imágenes de Kollwitz, observamos que el gesto del sufrimiento es el de una

imagen en suspensión. La expresión en la que lo esencial de la guerra encuentra su forma es la del patetismo. La plasticidad de la imagen patética para expresar la historia de la destrucción se comprende bien en la visión petrificada del Ángel de Benjamin, que pretende detener la catástrofe o en la imagen de la Gorgona³⁹¹, a la que aludíamos antes, por poner solo dos ejemplos



Aunque es de sobra conocida tengamos aquí presente la octava *Tesis sobre el concepto de Historia* de Benjamin.

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él vemos a un ángel que parece estar alejándose de algo mientras lo mira con fijeza. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Ése es el aspecto que debe mostrar necesariamente el ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola y única catástrofe, que no deja de amontonar ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso. (Benjamin, según la versión de Lowy, 2012: 100-101)

El gesto del sufrimiento, la plástica forma de la imagen patética, es el de la detención. Pero no es quietud, no es inmovilidad, porque está cargada de tensión entre dos movimientos, es suspensión entre dos tiempos, entre el pasado y el futuro, también entre la vida y la muerte, del mismo modo que una naturaleza muerta es más bien una “naturaleza que aún vive” (*still life*), como el emblema de un instante detenido en el presente en el que se imagina el pasado y se recuerda el futuro, un intervalo, un espacio saturado de ausencia, una dimensión intersticial.

Veamos cómo en el espacio significativo se manifiesta la temporalidad.

³⁹¹ Fig. 48 *Cabeza de Medusa*, Caravaggio (1597), Galeria degli Uffizi, Firenze.

4.3.2.2 El espacio significativo³⁹²: el texto como lugar antropológico

Hemos hablado de la idea de origen como condensación de la temporalidad en Benjamin. Después, hablamos de la alegoría en dos sentidos, como grado cero de la legibilidad y como forma especialmente apta, por su carácter dinámico, para expresar la temporalidad (transitoriedad) característica del origen³⁹³. A pesar de que ambos aspectos nos hablaban de un acomodo de temporalidad (sintáctica) y textualidad (como orden simbólico), no parece, en cambio, que la temporalidad benjaminiana en su conjunto pueda reducirse ni a mera cuestión sintáctica, ni a mero asunto de orden discursivo. En ese sentido, la identificación de un emblema esencial (en el *Trauerspiel* y más allá) como elemento central del orden ético-estético melancólico al que acabamos de referirnos es necesaria pero no del todo suficiente. Es preciso dar un paso más allá del emblema calavérico esencial, un paso, digamos, hacia la materialización de aquella temporalidad, a su proyección en un espacio significativo o, si se prefiere, de un espacio-para-la-significación (un espacio que la hace posible; que casi sería lo mismo que decir, aunque sea paradójico, un espacio fúnebre, para los muertos, en sentido egipcio).

Por ello, ahora nos referiremos precisamente a cómo se produce la materialización o expresión espacial de esa temporalidad -dentro del entramado ético-estético melancólico. Pero, ¿qué tipo de espacio es ese? ¿Cómo se conecta con el texto, la creación literaria o artística? Como decimos, el emblema de lo esencial nos da la clave ético-política pero necesitamos algo más en el plano estético. Aunque el cuerpo y el cadáver, la calavera y la máscara -incluso la estatua y la piedra- puedan contener lo esencial, el *rigor mortis* lleva implícita, si se nos permite la tautología, una cierta rigidez estética. El límite es necesario, pero no del todo suficiente, así que una vez que el cuerpo opera como límite a la arbitrariedad simbólica, podemos avanzar algo más en lo estético, en la expresión del *pathos* melancólico. En este sentido, procede ahora retomar los tres escolios que avanzábamos en el capítulo anterior: (1) la espacialización del tiempo que se produce en el drama barroco y que Benjamin asume para fines propios (el *teatro-mundo*) y (2) el funcionamiento de las imágenes (la *imagen del mundo*) son los elementos fundamentales. Cerraremos, volviendo sobre (3)

³⁹² Significante de una determinada temporalidad. Se denominará indistintamente espacio significativo (como mediador o integrador) o espacio para la significación (en tanto que proceso, adquiriendo el texto/espacio el mismo estatuto).

³⁹³ Puede dudarse de si en el orden sintáctico se encuentra ya, inherente, un orden ético (mas claramente, si la idea de origen es solo la de un orden sintáctico o lleva ya imbricados un orden sintáctico, simbólico y ético). No es este un aspecto fundamental y creemos que puede ser opinable; cuestión de lecturas.

el concepto de metátesis como argamasa, piedra angular o elemento de cierre de la expresión melancólica de la temporalidad.

Es preciso tener en cuenta que en lo que sigue hay dos claves transversales principales, definitorias de la estética: la temporalidad en suspensión y la conjunción de escritura, escena e imagen:

(1) Como venimos viendo desde el ejemplo de la *fantasmata*, nos encontramos ante una dialéctica temporal que expresa la transitoriedad; una dialéctica paradójica, un oxímoron (“dialéctica inmóvil” la llama Palmier, 2010: 13), un movimiento caracterizado cuando menos por la *lentificación* y normalmente por la detención, por una tensa suspensión del devenir.

(2) *Escritura, artes escénicas e imagen* son tres piezas imbricadas que articulan esa temporalidad en suspensión que recoge el espacio signifiante. “La historia hace su aparición en el escenario del *Trauerspiel* bajo la forma de ‘escritura’, es decir, como una inscripción grabada ‘en la faz de la naturaleza’”; recoge Jarque así (1992: 130), la fórmula benjaminiana de la historia descompuesta en imágenes, imágenes que en combinación con lo escrito y lo escénico producen precisamente una “detención reflexiva”, una “interrupción del flujo del acontecer histórico (Bolte, 2014: 562)³⁹⁴.

(1) La espacialización de la temporalidad en el escenario³⁹⁵

Como indica Jarque (1992: 133) recogiendo las ideas de Benjamin, “la peculiar orientación del *Trauerspiel* hacia la representación alegórica se hace manifiesta en ciertos momentos en los que la acción dramática queda interrumpida”. Diríamos que en la escena se producen al menos dos acontecimientos plásticos: el tránsito de lo escrito a lo escénico-visual y la detención del devenir. Con ayuda del coro, del interludio, del monólogo o de la aparición de fantasmas como

³⁹⁴ Trataremos de avanzar a partir del análisis de una textualidad compuesta de palabra escrita (escritura), escena e imagen:

Y a aquella época no le faltó del todo el barrunto de las amplias conexiones entre el lenguaje y la escritura que fundamentan filosóficamente lo alegórico y que encierran en sí la resonancia de su verdadera tensión (...) desde el punto de vista de la teoría del lenguaje, esto es al fin lo que constituye la unidad del Barroco de la palabra junto con el Barroco de la imagen. (Benjamin, 2010a: 436)

³⁹⁵ Nos vamos a centrar en la representación escénica teatral, pero el recorrido es extensible al conjunto de artes escénicas, de artes que se desarrollan sobre el escenario. En particular, resulta especialmente pertinente en el caso de la danza, ámbito en el que ya hacíamos una incursión paradigmática al poner el ejemplo de la *fantasmata* para ilustrar la sintaxis temporal del origen.

encarnaciones de la muerte, el tiempo se convierte sobre el escenario en materia en suspensión, de manera que en el espacio escénico se produce por antonomasia aquella doble mediación³⁹⁶ benjaminiana sobre la que se basa la experiencia: la del lenguaje y la de la memoria³⁹⁷.

Se refiere Maura a la importancia de este proceso de espacialización del tiempo en el espacio escénico del drama barroco³⁹⁸ dentro del proyecto de Benjamin conforme al cual “el Barroco era una vía para la comprensión crítica de la modernidad” (Maura 2013: 130). En suma en el escenario del drama barroco alemán la historia se espacializa, se naturaliza o, en palabras de Maura (2013: 131), se incorporan los “procesos de racionalización asociados a la nueva concepción del tiempo y del espacio (...) de manera que frente al contenido mítico de la tragedia (...) podría decirse que el *Trauerspiel*, incorporó un aparato alegórico que le permitió ganar en actualidad”. Lo que Benjamin consigue es utilizar la ambivalencia de la alegoría para convertir esa secularización o naturalización de la historia en el escenario, en su redención (aplicando así el antídoto contra la aniquilación del *ethos* histórico). En cierto modo podría decirse que Benjamin establece, a tales efectos, una alianza con Calderón (una alianza que en la figura de Segismundo adquiere su máxima sintonía).

Y es que, algunas de estas ideas sobre lo escénico, el espacio-tiempo del barroco “salvado” por Benjamin mediante la alegoría, y esta recuperación del *ethos* histórico, se encuentran ya en el autor madrileño quien, como dijimos con Mate, establece un cauce alternativo (a partir de las posibilidades de la forma alegórica como grado cero de legibilidad del mundo),

El drama barroco español —el teatro calderoniano, por ejemplo— que tiene que desarrollarse en un contexto político fuertemente marcado por la religión, negocia con el contexto católico una salida que sigue siendo igualmente mundana, pero disfrazada de catolicidad, como “si Dios estuviera en la tramoya” [según las palabras del propio Benjamin]. Calderón no puede abandonar al hombre en su desesperación. Tiene que invocar y convocar términos como “redención”, gracia o perdón, pero lo hace convirtiendo el mundo en un teatro (...) Es la modalidad española de la secularización barroca. (Mate, 2013: 116)

Y en ese cauce alternativo³⁹⁹ se vislumbra la diferencia entre el destino irremediable de la tragedia clásica y el libre albedrío del drama calderoniano, del que Benjamin obtendría su planteamiento,

³⁹⁶ Tal y como desarrollábamos en el capítulo segundo.

³⁹⁷ Y, en consecuencia, el espacio escénico (y la propia textualidad) puede ser visto como un lugar en sentido antropológico.

³⁹⁸ En buena medida, gracias a la especial capacidad alegórica para expresar la transitoriedad.

³⁹⁹ Esta cuestión es de suma importancia. Dice Benjamin que en el *Trauerspiel* cabe la posibilidad de vencer al destino. En nuestra opinión eso ocurre en el drama calderoniano, pero no en el drama barroco alemán, tal y como Benjamin

su propuesta frente a la aniquilación del *ethos* histórico⁴⁰⁰, su esperanza en la desesperanza o, incluso, si se prefiere, su estimación del fracaso⁴⁰¹ como principio que no paraliza, sino que, muy a contrario, mueve,

Todo puede ocurrir. Segismundo puede liberarse contra sus cadenas y liberarse de ellas. Benjamin expresa lo mismo, filosóficamente hablando de la “naturalización de la historia”. Por “historia” entendemos proyectos de vida individual o colectivos diseñados libremente; por “naturalización de la historia” reconocemos el fracaso de esos proyectos libres que mueren a manos de poderes superiores que se imponen a la voluntad. Pues bien el filósofo constata el fracaso de la historia pero con la mirada de un alegorista: el alegorista, ya lo hemos visto, se fija en las calaveras, los escombros y las ruinas, en las víctimas (...) pero viendo en ello no un hecho fatídico, un triunfo de la muerte, un precio inexorable, sino vida en la muerte, una injusticia o, como dice Benjamin, “la infinitud en la ausencia de esperanza” (1990: 230), esto es, esperanza en la desesperanza. El crimen no es un hecho natural, sino privación de vida y, en ese sentido, una injusticia causada por el hombre y contra la que el hombre puede rebelarse. En *La vida es sueño*, se trata de soñar mientras se duerme (de poder ansiar la libertad desde la condición de encadenado). (Mate 2013: 118)⁴⁰²



—que parece consciente de ello— lo plantea. En este juego de rótula est  la propia salida benjaminiana: “esperanza en la desesperanza”. Para tal operación, creemos que Benjamin necesita a Calderón como aliado.

⁴⁰⁰ Creemos que esta cuestión ha sido insuficientemente puesta de manifiesto y ello tanto por la influencia de Calderón en Benjamin, que en este sentido no inventa, sino que extrae o teje una alianza con Calderón, muy significativa para la configuración de una *cultura europea*, como por la refrescante —si se nos permite el término— lectura de Calderón, frente a esquemáticas visiones contrarreformistas apoyadas, muy probablemente, en la historiografía española dominante. Esta lectura compleja de Calderón, que compartimos plenamente, es uno de los aspectos del *Tranverspiel* que han pasado más desapercibidos. No es posible establecer aquí afirmaciones conclusivas, pero —más allá de la lectura benjaminiana y cómo haya podido influir— parece que el auge de Calderón en nuestros días, no parece ajeno a una relectura de su obra en clave de complejidad humanista, que le acerca, por ejemplo, a Goya, como señala el propio Mate (2013: 118), frente al esquematismo tradicional.

⁴⁰¹ Sobre el fracaso véase María Zambrano (1945).

⁴⁰² Fig. 49 *Segismundo encadenado*, Salvador Dalí (1971).

Profundicemos algo más en esas ideas benjaminianas sobre la espacialización del tiempo en la escena barroca, primero de forma más general, para detenernos después en el caso de Calderón.⁴⁰³

*Calderón y la temporalidad (escénica) barroca*⁴⁰⁴

Sostiene Maravall en su trabajo señero (1980) que dentro de la cultura barroca la experiencia del mundo, la importancia de los hechos y la autonomía del ser humano sobre lo sobrenatural cobran especial importancia para “unos hombres que inauguran los tiempos modernos” (Maravall, 1980: 356). O dicho en términos de Calderón, “que las estrellas inclinan, pero no determinan”.

Esa es una autonomía del individuo —con muchas restricciones políticas, religiosas y existenciales, obviamente— que oscila entre la conciencia y el cuerpo, entre lo interior y lo exterior, entre el albedrío y la materia decadente: la carnalidad lúgubre (De la Flor, 1999), el envejecimiento, el *cuerpo presente* como cadáver, el *vanitas* (pensemos en Ribera, por ejemplo). El melancólico barroco aparece entonces como un individuo asombrado, en reflexiva pausa, tenso e irresuelto ante la decisión⁴⁰⁵, y en eso se diferencia notablemente del melancólico del medievo que más que en el asombro se ve arrojado a la acedia.

Estos rasgos de la cultura barroca, sobre todo la inseparabilidad entre la experiencia del mundo y la experiencia⁴⁰⁶ interior, propician una percepción y una existencia inciertas, trémulas; llevan, digamos, a una inestabilidad estructural —como veíamos al desarrollar la perspectiva emblemática— de la que no resulta ajena el carácter del Barroco como cultura visual y de masas.

⁴⁰³ Frente al drama barroco alemán. El drama calderoniano se distingue al menos en dos aspectos: su perfección —como la de Shakespeare—, frente a la consideración benjaminiana del drama barroco alemán como forma en decadencia. Y su desarrollo en la España católica, frente al protestantismo contextual del alemán, lo que, cuando menos, más allá de tentativas de psicologismo social lleva a plantear de manera diferente la cuestión del libre albedrío. Ambos, perfección y posición ante el libre albedrío/predestinación, resultan aspectos esenciales, a nuestro juicio, para su consideración, en los términos de Mate, como espacios significantes o para la significación, dentro de la respuesta benjaminiana a la naturalización de la historia, a la eliminación del *ethos* histórico.

⁴⁰⁴ Algunas de las ideas de esta sección están recogidas en nuestro trabajo (Saugar, 2018) *Sobre estatuas y fantasmas. Apuntes acerca de la melancolía en el teatro de Shakespeare y Calderón en Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena* (coord. por Jorge Braga Riera, Javier J. González Martínez, Miguel Sanz Jiménez), Madrid, Fundación Universitaria Española.

⁴⁰⁵ En términos existencialistas, la libertad como carga.

⁴⁰⁶ Sostiene Maravall que ha tenido lugar un “cambio de la noción de experiencia en el Renacimiento —que ve en el mundo fenoménico, manifestación o reflejo de una realidad [exterioridad] objetiva— y en el Barroco para el cual la experiencia es traducción de una visión interior” (Maravall, 1980: 358).

Esa “experiencia contradictoria”, fantasmática, se resume bien en la expresión de Calderón (*Saber del mal y del bien*), recogida por Maravall (1980: 359-360): “cuidado con el firmamento, con el cielo azul que miramos, que ni es cielo ni es azul”.

Y este temblor o mutabilidad de la experiencia, el tiempo ocupa un lugar esencial,

Desde la esfera de las relaciones económicas —con la difusión del préstamo a interés, las especulaciones sobre precios de los mercaderes, la incipiente consideración de los movimientos coyunturales— hasta el campo de la ciencia o del arte, la temporalidad pasa a ser concebida como un elemento constitutivo de la realidad (Maravall, 1980: 382)⁴⁰⁷

Diríamos incluso, siguiendo con Maravall, que existe una preocupación obsesiva acerca del tiempo,

Los hombres de la cultura barroca muestran una obsesiva preocupación por el tiempo. Cuenta en todas las manifestaciones de la vida, como hemos dicho; aparece en cualquier cosa de que se escribe. Se subraya en todas las cosas su ingrediente de temporalidad. Shakespeare y Quevedo apenas dejan de pensar en el tema, o mejor, todo lo piensa en relación con él. En alguna dependencia con ello se ha podido decir que es la época de esplendor del arte de la relojería. (Maravall, 1980: 384)

Esta obsesión por el tiempo se traslada a la escena en la que se representa la historia (teatro-mundo) y en la que contrasta el tiempo moderno mensurable, continuo, lineal y registrado por ese incipiente arte de la relojería mecánica, con un tiempo astral (solar, lunar), inconmensurable. Así las cosas, se comprenderá que Benjamin rebusque en el Barroco, estudiando el *Trauerspiel*, y reflexionando sobre Calderón y Shakespeare. Por ejemplo, en sus referencias sobre los sueños o sobre la medianoche encontramos algunas imágenes en torno a dicho contraste y a la posibilidad (expresamente recogida mucho después en sus *Tesis sobre el concepto de historia*) de contrarrestar la violencia de la historia mediante una temporalidad en suspensión que se expresa plásticamente en la escena gracias a las posibilidades que esta ofrece para establecer una relación no lineal entre pasado y presente. Veamos sendos ejemplos.

En primer lugar, en cuanto a los sueños y apariciones de espíritus surgen como profético anuncio, como después veremos en *Macbeth*,

⁴⁰⁷ Quien alude a su vez a las reflexiones de Panofsky según el cual “nunca otro período como el Barroco se [muestre] más obseso por la profundidad, la inmensidad, el horror y la sublimidad del concepto de tiempo Citado por Maravall (1980: 385) de Panofsky, E., *Ensayos de iconología*, Madrid, Alianza, 1972.

Se hallan los sueños, las apariciones de los espíritus, los terrores propios del final. (...) Agrupadas en torno a la muerte, aquellas componentes se desarrollan plenamente en el barroco en tanto que son las del más allá, relacionadas sobre todo con el tiempo.⁴⁰⁸ (...)

A las apariciones de espíritus se añaden unos sueños proféticos de carácter casi obligatorio, con cuyo relato algunas veces comienza el drama como con un prólogo, por más que habitualmente anuncien el final de los tiranos. (Benjamin, 2010a: 346)

En segundo lugar, en cuanto a la medianoche como *hora de los espíritus*, como suspendida temporalidad fantasmática, Benjamin nos ofrece una imagen más plástica aún en la que incorpora al propio Hamlet:

La vinculación del acontecer dramático con la noche, y en particular con la medianoche, tiene buenas razones, siendo muy extendida la idea de que a esa hora el tiempo se suspende como si fuera el fiel de una balanza. (...)

He aquí la hora de los espectros de la noche / en la cual bostezan los sepulcros, y el mismo infierno/exhala sobre el mundo su peste. (Benjamin, 2010a: 347)

Con los sueños y premoniciones, la noche y los espíritus, contemplamos cómo —frente a la luz diurna de la tragedia clásica— el drama nocturno barroco hace que los muertos devengan fantasmas (Jarque, 1992: 46), y que —como ya se ha dicho— la muerte no sea tanto un final (ni suponga un nuevo comienzo), sino *metábasis*, transfiguración. Así que sobre ese teatro-mundo los relojes se detienen y nos sumergimos en una realidad fantasmal —tan característica de Shakespeare y Calderón, como enseguida veremos— en la que no es posible diferenciar entre la vida y el sueño, entre los muertos y los vivos.

El mundo de los espíritus carece de historia y a él se lleva el drama barroco a sus asesinados. (...) no tiene un final propiamente dicho, sino que sigue fluyendo indefinidamente. (Benjamin, 2010a: 347-348).

Como en secciones anteriores, profundicemos algo más en todo ello a partir del propio Calderón (*La vida es sueño*) y, por contraste, de Shakespeare (*Macbeth*), como casos paradigmáticos que sirve no solo para comprender algunas categorías sino para hacerlas practicables.

⁴⁰⁸Expresiva es esta alusión de Benjamin: “si le pareciera raro a alguien que nosotros no saquemos como los antiguos un dios de la tramoya, sino un espíritu de la tumba, que piense en lo que una y otra vez se ha escrito sobre los espectros” (Benjamin, 2010a: 346).

- El caso Macbeth contra Segismundo

En Macbeth encontramos una primera escena de interés para nuestros fines es la del encuentro nocturno entre Banquo y su hijo, con la sola luz de una antorcha⁴⁰⁹ (primera escena, segundo acto, Shakespeare, 1992: 462). La medianoche, los espíritus y los sueños crean el ambiente de la escena.

Enter Banquo, and Fleance, with a torch before him.

BANQUO How goes the night, boy?

FLEANCE The moon is down; I have not Heard the clock.

BANQUO And she goes down at twelve.

FLEANCE I take't, 'tis later, sir.

BANQUO Hold, take my sword. There's husbandry in heaven.

Their candles are all out. Take thee that too.

A heavy summons lies like lead upon me,

And yet I would not sleep. Merciful powers,

Restrain in me the cursed thoughts that nature

Gives way to in repose!

Enter Macbeth, and a Servant with a torch.

(...)

BANQUO I dreamt last night of three weird sisters:

To you they have showed some truth.

Cuando los dos salen, Macbeth⁴¹⁰ inicia su monólogo:

⁴⁰⁹ En castellano (Shakespeare, 2001: 117 y ss.):

BANQUO: ¿Cómo va la noche, hijo?

FLEANCE: Está oculta la luna; no he oído el reloj.

BANQUO: Se oculta a medianoche.

FLEANCE: Creo que es más tarde, mi señor.

BANQUO: Me pesa el sueño, más no quiero dormir (...) ¡frena en mí los malditos pensamientos que la naturaleza nos trae al reposar!

Entran Macbeth y un sirviente con una antorcha

(...)

BANQUO: Anoche aparecieron en mi sueño las tres brujas.

Y sigue (Shakespeare, 2001: 121 y ss.):

¿Es una daga eso que contemplo ante mí,

con la empuñadura cerca de mi mano?

¡Ven que pueda cogerte!

Yo no te tengo y, sin embargo, siempre te veo ahí.

Is this a dagger which I see before me,
 The handle toward my hand? Come, let me clutch thee
 I have thee not, fatal vision, sensible
 To feeling as to sight, or art thou but
 A dagger of the mind, a false creation
 (...)
 Towards his design
 Moves like a ghost. Thou sure and firm-set earth,
 Hear not my steps, which way they walk, for fear
 Thy very stones prate of my whereabouts,
 And take the present horror⁴¹¹ from the time,
 Which now suits with it. Whiles I threat, he lives.

Y finalmente, la clave:

Words to the heat of deeds too cold breath gives.
A bell rings
 I go, and it is done: the bell invites me.

Words to the heat of deeds too cold breath gives. “Las palabras congelan con su hálito el calor de los actos”: en esta sentencia está la clave de una estructura recurrente en las modernas tragedias de Shakespeare. Para Tanner (1992: 12) su significado esencial se concentra en “el íterin entre el primer movimiento —una provocación, una incitación, un presagio, una inclinación tal vez— y la acción fatal”, de manera que,

En el periodo entre ambos movimientos la experiencia del protagonista es vivida ‘like a phantasma or a hideous dream’, y ese fantasma es, entre otras cosas, la fantasmagoría de la

Visión fatal, ¿no eres sensible
 Al tacto y la mirada? ¿O eres, quizá, tan solo
 un puñal en mi mente, imagen falsa
 (...)
 A su designio avanza como un espectro. Tierra segura y firme,
 no escuches mis pisadas, vayan a donde vayan,
 no sea que tus mismas piedras descubran dónde voy
 arrebatando al Tiempo el horror de este instante
 que tan bien le acomoda. Mientras le amenazo, vive todavía;
 (...)
 Las palabras congelan con su hálito el calor de los actos.”

*Suena una campana*⁴¹⁰ “Es un hecho, ¡ya voy! la campana me invita”.

⁴¹¹ El terror petrifica a Macbeth, que inicia una violenta fuga hacia adelante espoleado por Lady Macbeth. Se anula la conciencia para salvar la vida propia frente a la de los otros, aunque los presagios han anunciado ya que tampoco ese camino de violencia será una salida.

conciencia activada (...) Este periodo o íterin puede ser largo o corto. Hamlet, la más larga y lenta de las tragedias es casi todo íterin. Macbeth su obra más rápida y corta, se concentra en un hombre que con creciente desesperación intenta contraer y anular el íterin. (Tanner, 1992: 12)

Siguiendo esa estructura, en la escena que comentamos nos encontraríamos precisamente ante ese íterin. Ya producido el primer movimiento y a la espera de la acción fatal, asistimos aquí al que tal vez sea el principal momento de suspensión de la obra, la principal pausa; una pausa que Macbeth pretende anular acelerando la historia, recuperando la catarata de los acontecimientos, entrando así en el tiempo sin pausa de la decisión⁴¹², de la violencia histórica, bélica, de la acción y la reacción.

Lo que Macbeth intenta hacer cuando va más y más rápido se resume perfectamente en una de sus frases: [to] outrun the pauser reason, donde the pauser es 'lo que nos da una pausa', es decir, consciencia [conciencia] reflexión, razón, juicio. (...) Si Hamlet es una larga pausa, Macbeth trata de liberarse de esa pausa, cerrando la brecha de la consciencia, descartando su propia capacidad de juicio. (Tanner, 1992: 82)

Se podría así resumir toda esta estructura en las palabras de Brutus en *Julio Cesar* (recogidas como síntesis por Tanner, 1992: 82):

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma, or a hideous dream

Así que, en esa atmósfera tenebrista, de pesadilla o fantasmagoría en la que aparece una suerte de escatología de la ausencia —*nothing is, but what is not*— Macbeth se topa con que es el lenguaje, la palabra —*whiles I threat, he lives*—, la que mantiene con vida (incluso cuando amenaza de muerte) en la medida en que demora el fatal desenlace: “mientras se habla (o se escribe), no se actúa. Las palabras aplazan la acción fatal. El pensamiento persiste.” (Tanner, 1992: 84). Y efectivamente, parece que como el propio Macbeth sabe “las palabras congelan con su hálito el calor de los actos”, interrumpen, como el angel benjaminiano quisiera, la catastrófica corriente de la historia y la violencia.

En contraste, frente a la voluntad de Macbeth por acelerar la historia, podemos pensar tanto en la indecisión de Hamlet, como en la peripecia del Segismundo de Calderón. Así se refiere Benjamin a este último señalando la relevancia de la reflexión, de la pausa en el drama calderoniano: “en

⁴¹² Tal vez podría hablarse de un schmittiano tiempo de *la decisión*, del estado de excepción permanente.

una paradójica reflexión de juego y apariencia reside la instancia salvadora y redentora para el teatro de la sociedad profana, que resulta romántico justamente por ello” (Benjamin, 2010a: 288). De esta forma, la lúdica reducción de lo real introduce una infinitud reflexiva del pensamiento que se asemeja a la voluta en arquitectura (Benjamin, 2010a: 288).

En el fondo, todo el conjunto de *La vida es sueño* podría leerse como una reflexiva suspensión del juicio, del tiempo, una duda sobre la información que proviene de los sentidos, una suerte de caída en espiral (una voluta dice Benjamin) por una cavidad recubierta de espejos cóncavos. De ello es muestra aquella escena en la que Segismundo despierta asombrado por no hallarse harapiento en la torre, sino entre los oropeles palaciegos⁴¹³,

(Salen músicos cantando, y criados dando de vestir a Segismundo, que sale como asombrado)

¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?
¡Válgame el cielo! ¿Qué miro!
Con poco espanto lo admiro,
con mucha duda lo creo.
¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de criados
tan lucidos y briosos?
¿Yo despertar de dormir
en lecho tan excelente?
¿Yo en medio de tanta gente
que me sirva de vestir?
Decir que sueño es engaño;
bien sé que despierto estoy.
¿Yo Segismundo no soy?
Dadme, cielos, desengaño.
Decidme: ¿qué pudo ser
esto que a mi fantasía
sucedió mientras dormía,
que aquí me he llegado a ver?

⁴¹³ Calderón de la Barca (2014: 125 y ss. / II. iii. 1224-1247).

Pero sea lo que fuere,
¿quién me mete en discurrir?
Dejarme quiero servir,
y venga lo que viniere.

Y entonces llega el silencio de un Segismundo asombrado y las habladurías entre los sirvientes: “¡Qué melancólico estás!”...o las exhortaciones dirigidas hacia el propio Segismundo: “como tan suspenso estás”.

Ese ensimismamiento melancólico de Segismundo es a su vez asombro, sobrecogimiento y pausa reflexiva. Asombro en tanto que suspensión de la credibilidad del propio juicio, cuestionamiento de los sentidos

Calderón niega sistemáticamente la evidencia de los sentidos, hace saltar de quicio lo asumido por la conciencia natural y provoca continuamente el asombro. (...) El dramaturgo —dice Regalado— impone a sus personajes⁴¹⁴ la necesidad de razonar, de ahí que nos los encontremos ponderando probabilidades, forjando experimentos, aferrándose a evasivas certidumbres, empujando la duda hasta ese corrosivo extremo que extingue toda creencia. (Regalado (1995: 396)

Es también sobrecogimiento en tanto que como recoge Regalado, “el gran teatro del mundo es a la vez el espacio escénico en el que un autor desesperado, atrapado [en el ínterin] entre el nacer y el morir, queda sobrecogido por la terrorífica presencia de la muerte” (Regalado, 1995: 404). Pero sobre todo es pausa reflexiva o en palabras de Regalado (1995: 623) “meditación impulsada por la memoria, por el recuerdo, por la anamnesis”⁴¹⁵.

He aquí una posible lectura benjaminiana de Segismundo encadenado. Un personaje insistente, siempre *surgiente*, arrojado a la existencia y extrañado, en tensión, entre la cuna y la sepultura según la benajimiana fórmula del *origen es la meta*, siempre en construcción-ahora. Y tal vez su quietud cargada de movimiento, su condición estatutaria pero dialéctica, tensa, se parezca a la *fantasmata* y no solo represente adecuadamente la constelación entre presente y pasado, sino

⁴¹⁴ Duda que se extiende a la cuestión de hasta donde llega la propia representación haciéndonos pensar en Pirandello.

⁴¹⁵ Igual que Macbeth intenta deshacerse de sí mismo, “Hamlet —mantiene Regalado— se propone si vale la pena vivir, ser o no ser, seguir o no seguir en la representación, actuar o no actuar, Segismundo se plantea una cuestión muy distinta: cómo vivir, cómo ser, cómo representar el papel” (Regalado, 1995: 409-410). Podría decirse que ejercita su albedrío (en el ínterin) entre la cuna y la sepultura: “Segismundo vive la contradicción, pasa de un estado a otro avanzando y retrocediendo a la vez, movimiento que es uno y el mismo que el combate interior, la superación del hado, la conquista de la libertad” (Regalado, 1995: 617).

especialmente la relación escénica entre la estatua —sustituto del cuerpo— y el fantasma, en la que la estatua es al mismo tiempo el fantasma y su morada. Esta relación entre el fantasma y la estatua como morada tal vez sea una forma eficaz de expresar el juego significante-significado.

El camino que hemos seguido hasta aquí es el de partir del signo total o emblema de lo esencial, para después afirmar que es necesario algo más, la espacialización. En realidad, en la sección anterior, sobre el emblema de lo esencial, ya avanzamos algo en esta dirección, al hablar de la estatua (y la relación entre el cadáver y la piedra). Digamos que allí ya traspasamos el contenido estricto de un epígrafe sobre el emblema de lo esencial, y que aquella anticipación tiene más sentido ahora, en lo que sigue.

Esto último nos sitúa precisamente ante la necesidad de profundizar en la materialización del espacio en sí, el *espacio significante* o para la significación que da título a esta sección.

*Más allá de lo escénico:*⁴¹⁶ *la textualidad como lugar*

Texto, memoria, lugar. Con estos componentes, el espacio escénico puede entenderse como una construcción-ahora en sentido benjaminiano. Por ello hemos querido detenernos en Calderón y en la comparación entre Segismundo y Macbeth. Pero aún puede avanzarse un poco más.

Decíamos con Maura que en el *Trauerspiel* se produce la espacialización del tiempo en el escenario (la historia se espacializa). Es a partir de ahí donde creemos que puede hablarse de espacio significante o para la significación y, en tanto que el escenario es texto y lugar, de lugar o lugar antropológico, entendido como veíamos con Augé como aquel en el que “vive la historia” (no en el que “se piensa”) o de los que viven en la historia; de lugar de la historia y de la historicidad⁴¹⁷.

Recordemos que, en sentido de Augé, *lugar antropológico* sería aquel lugar caracterizado por ser relacional, histórico (frente a *lieux de mémoire* de Nora) e identitario, como rasgos caracterizadores de lo simbólico; en ese sentido, resulta además tan ficcional como pueda serlo cada una de esas tres variables. Pero precisamente en su carácter simbólico reside su valor significante, para la

⁴¹⁶ Dicho de una forma simple: el espacio significante es un espacio que significa tiempo (un espacio para la significación que es significación del tiempo, historia, muerte, arte, erotismo; el Lascaux de Bataille).

⁴¹⁷ Si la calavera (y la máscara) era emblema esencial (mediación, relacional, comunicante), aquí (sobre el escenario) podemos hablar ya de *alegoresis* generalizada.

significación. Es⁴¹⁸ además el lugar político por antonomasia, aquel en el que la vida de los individuos adquiere plenitud (histórica) en comunidad.⁴¹⁹

Si el lugar antropológico, en tanto que simbólico, tiene bastante de relato significativo, la inversión de los términos parece posible. La textualidad, la práctica discursiva, puede aparecer como lugar antropológico; lugar de y para lo relacional, identitario, histórico, es decir para lo significativo⁴²⁰. Entender el texto (más allá de lo escénico) como lugar antropológico es comprender su sentido cultural y pensar en cierto modo la literatura como un espacio fúnebre, en un sentido luctuoso, sí, pero sobre todo en un sentido relacional, de comprensión y conciencia de la temporalidad. La ausencia de escatología que Benjamin encuentra en el Barroco, se convierte, como veíamos, en escatología de la ausencia (ausencia, muerte y significación). Y el valor de Calderón —y el de los textos que veremos en la tercera parte— no es el de crear una ficción para el (auto)engaño, sino, precisamente, el de dotar de sentido y proveer de valor cultural ante la desesperanza y el sinsentido.

De esta manera asumimos que el propio texto es espacio significativo, espacio comunicante por antonomasia; una construcción-ahora que se remite a un pasado siempre surgiente. Es construcción y resto, aunque nunca se sabe muy bien si el resto es lo que se escribe o lo que se descarta. Aunque, como en un juego de muñecas rusas, en el texto como espacio significativo habremos de buscar otros espacios significantes; y es que en verdad, son estos los que en último extremo darán tal carácter al texto, que sin ellos, permítasenos la tautología, siempre correrá el riesgo de ser in-significante.

Como la poética que aquí desarrollamos aspira a ser de utilidad, pensamos que estas ideas pueden hacerse practicables mediante el despliegue de algunos vectores o pautas de búsqueda en los textos, en las obras, de algunos de esos espacios significantes. Sin ánimo exhaustivo presentamos algunos de los que —además de la propia textualidad en sí, como *matrioshka* mayor— pueden, a

⁴¹⁸ Como veíamos por ejemplo en Sembene.

⁴¹⁹ Frente al lugar antropológico, el no lugar aboliría lo simbólico, aboliría la significación (aniquilación del *ethos* histórico), sería un espacio (temporalmente) plano e in-significante, frente al volumen del espacio significativo (que por tridimensional es cuatridimensional).

⁴²⁰ Se trata de una textualidad viva, abierta, compuesta, antropológica

nuestro juicio, aparecer como más relevantes, englobándolos en dos grandes grupos⁴²¹: (a) *poética del territorio* -los lugares donde se depositan los restos- y (b) *poética del umbral* -como lugar que es espacio de tránsito⁴²².

(a) Texto y territorio

En la poética del territorio pueden buscarse espacios significantes preguntándose por lo destruido, por los lugares donde se depositan los restos o también por aquellos donde se producen. Apuntemos algunos ejemplos sin pretensión de exhaustividad:

- Enterramientos

Los cementerios y otros enterramientos funcionan como espacios de comunicación entre vivos y muertos, espacios más o menos atendidos por los vivos. Aquí puede indagarse en los textos sobre todo tipo de enterramientos (incluidos los metafóricos). Simples osarios, angostos nichos, extensas necrópolis o camposantos, dólmenes, sencillas acumulaciones de piedras, lugares sin rastro más que narraciones de ancianos o de quienes vivieron una guerra; lugares en los que se han acumulado los restos humanos de siglos; cementerios plagados de monumentos, de elementos conmemorativos típicamente característicos del lugar antropológico, o lugares donde las raíces de los árboles se funden con las raíces metafóricas de las tumbas en la tierra.

- El lugar en el que se produce el texto o la obra y se amontonan los retales o descartes: el taller.

- Ruinas y otros restos de lo humano destruido que sobreviven en espacios naturales.

- Espacios de la historia natural, es decir, aquellos en los que son visibles los largos procesos del tiempo geológico (erosión, sedimentación,⁴²³ etc.) o aquellos en los que se intuyen pequeños cambios que remiten a los antepasados.

⁴²¹ Que encontrarán tangencias entre sí y que solo se presentan a efectos de facilitar la lectura de textos.

⁴²² A no confundir con algunos *no lugares*.

⁴²³ Donde se depositan los restos no humanos. Contra la que es, a nuestro parecer, confusión no poco habitual de considerar algunos de estos escenarios —por ejemplo el desierto— como no lugares.

Junto a los enterramientos como lugares (antropológicos) del sedimento, pueden buscarse otros escenarios dentro de esta suerte de poética del territorio. Así, los espacios de lo natural son el escenario por antonomasia de la sedimentación, la erosión, los procesos geológicos, la acción natural del tiempo en asociación con los agentes naturales, especialmente el agua, la luz y el viento, y con los astros (los cambios térmicos, las mareas, etc.).

- Otros lugares de producción o amontonamiento de restos (lo que queda)

No solo hallamos solo sedimentos en los espacios naturales, sino que también en los espacios cerrados de lo construido encontramos sedimentos personales, entrelazados con la biografía y la muerte de sus moradores.

También cabría buscar, por ejemplo, en el urbanismo de las poblaciones que va dejando restos en lo trazado o en lo natural (descampados, colinas de las afueras, restos de superficies enladrilladas, etc.), pero también en la cartografía, como su referente inestable, en el que a menudo quedan nombres de lugares que solo se conservan sobre el plano⁴²⁴.

(b) El umbral⁴²⁵

El umbral aparece como un espacio de tránsito, pero también como un espacio construido, como un principio angular de construcción arquitectónica —un escalón, una piedra en el suelo o el vano que sostiene el muro—, e incluso, aparece en un tercer sentido como un concepto espacial de lo lumínico. El umbral nos remite al límite, al quicio, al espacio intersticial que separa otros dos espacios, a menudo un exterior y un interior (o dos mundos, el de la vida y la muerte⁴²⁶), y sirve para comunicarlos. También remite a un movimiento, a un flujo material y lumínico (y hasta identitario), a un desplazamiento y a una espera, la del tránsito. Y remite a la permeabilidad, la

⁴²⁴ En otro orden de cosas las industrias, obras, etc. que dejaron víctimas.

⁴²⁵ Como sostiene Kosme de Barañano (*El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*) para Heidegger “el espacio devendrá en algo relacional del ser para la muerte que es el hombre, en algo a lo que hay que tomar medida (la esencia de lo poético en Hölderlin) para el habitar del hombre”; añade que “esto es algo que lo patentiza abiertamente [por ejemplo] la obra toda de Eduardo Chillida” (De Barañano, 1992: 43). Así, a pesar de su antagonismo con Benjamin en muchos sentidos, podríamos pensar en algunas tangencias en torno a que, como señala Kosme de Barañano (1992: 43), “Heidegger ha basado su análisis del espacio en los antiguos términos griegos del *límite* y de su raíz que en castellano nos da la *puerta*, *el poro*, *el puerto*, *la apertura*”.

⁴²⁶ Véase Augé M. (1998: 125 y ss. y 138) sobre Legba, esfinge que ocupa el umbral, con función de mensajero.

capacidad de desplazarse, de traspasar⁴²⁷. En ese sentido es espacio para el desplazamiento, espacio comunicante, espacio relacional y tiempo suspendido, pausa tensa, dialéctica, en clave benjaminiana. Es literalmente una construcción-ahora.

Y aún puede intuirse otra implicación de la poética del umbral, la lumínica. Umbral⁴²⁸ es el flujo luminoso y el umbral es el espacio que queda para la luz; en cierto sentido, pues, es también resto: lo que queda para la luz o para que la luz pase. No hay imagen sin umbral y la imagen es precisamente esa negatividad, ese resto de luz que queda, que puede pasar. Excepto en la fotografía digital, fotografía sin luz.

Nos referiremos enseguida a las imágenes dentro del espacio significativo que venimos desarrollando, no sin antes sugerir la posibilidad—como en la poética del territorio— de indagar en los textos en búsqueda de muy diferentes umbrales. Entre otros: fronteras,⁴²⁹ murallas, espacios umbríos, en penumbra, en claroscuro. Las palabras de Han, pueden ser también de utilidad en esa indagación:

La coacción de la transparencia deshace todos los límites y umbrales. El espacio se hace transparente cuando es nivelado, aislado, desinteriorizado. El espacio transparente es pobre en semántica. Las significaciones surgen por primera vez a través de umbrales y transiciones, a través de resistencias. También la primera experiencia del espacio en la niñez es una experiencia de umbrales. Umbrales y pasadizos son zonas de misterio, de inseguridad, de transformación, de muerte, de miedo, y también de añoranza, de confianza y de esperanza. Su negatividad constituye la topología de la pasión. (Han, 2018: 63)

(2) Las imágenes: su importancia en la construcción del espacio significativo

La importancia de la dialéctica de las imágenes y del régimen escópico (en especial en relación con la temporalidad histórica) es cuestión fundamental en la obra de Benjamin —concretamente, “la tensión entre *pictura* ilustrativa y la *scriptura* reflexiva” (Bolle 2014: 562)— que no puede ser ignorada en cuanto a la elección del propio Barroco, como época en crisis visual, en relación con la Alemania de la República de Weimar⁴³⁰. En particular, ya nos hemos referido a la importancia

⁴²⁷ Como señala Marc Augé (2012: 18), lo importante no es que existan fronteras, sino que sean permeables.

⁴²⁸ De lumbral, del latín *liminaris*.

⁴²⁹ Solo como ejemplos ya tratados, recordemos las reflexiones de Bartra (2001) sobre Arcos de la Frontera y la melancolía o el puesto fronterizo del magistrado en “*Waiting for the barbarians*”, de Coetzee.

⁴³⁰ Como es de sobra conocido y hemos señalado en varios lugares, la obra de Benjamin en relación con las imágenes es extensa y profunda. En particular el funcionamiento de las imágenes en la cultura de masas y, en relación con la temporalidad, la imagen dialéctica en la que se incrusta el concepto benjaminiano de origen al que hemos hecho referencia en la primera sección de este capítulo. Nuestro objetivo aquí no es desarrollar la mencionada producción

discursiva de las imágenes dentro de la perspectiva alegórica del mundo típicamente barroca que Benjamin extrae del *Trauerspiel*.⁴³¹ Ahora extenderemos aquellos comentarios, pero nos centraremos en su importancia en relación con la suspendida temporalidad⁴³² (melancólica) y siempre teniendo en mente el entramado que forman lo escrito, lo escénico y lo visual⁴³³, dentro de lo que venimos llamando espacio significativo.



Decíamos al comenzar que para Benjamin “la historia hace su aparición en el escenario del *Trauerspiel* bajo la forma de ‘escritura’, es decir, como una inscripción grabada ‘en la faz de la naturaleza’” (Jarque, 1992: 130). La historia sobre el escenario es epitafio-inscripción y aparición; no en vano decíamos antes que el teatro supone el tránsito desde el texto a la escena y a lo visual. En cuanto a las imágenes, si la barroca es una cultura visual por excelencia⁴³⁴, la escena, el escenario, es el lugar de las visiones. El teatro-mundo es mundo-imagen. Y en el drama barroco, el tema, la historia “se descompone en imágenes” (Benjamin, citado por Jarque, 1992: 133 y ss.) dentro de una temporalidad propiciada por la forma alegórica, en su capacidad de expresión de la transitoriedad, su carácter dinámico.

Veamos pues algunos elementos del régimen escópico barroco —que Benjamin recoge en buena medida del *Trauerspiel* y de Calderón, pero también de Leibniz—, para acabar proponiendo una

benjaminiana, sino simplemente resaltar la importancia del funcionamiento de las imágenes y el régimen escópico que Benjamin encuentra en el *Trauerspiel*, en relación con su propia época y la actual, con la temporalidad en suspensión y con la expresión melancólica.

⁴³¹ Allí, la imagen, la imaginería, se convertía en el centro de la construcción de un mundo, de un imaginario.

⁴³² Fig. 50 Fotograma de *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker.

⁴³³ Como decíamos anteriormente, si en el escenario se produce la espacialización de la temporalidad, ello ocurre con un doble movimiento, el tránsito de lo escrito a lo visual escénico y la suspensión del devenir.

⁴³⁴ La alegoría es escritura en forma de imagen, dice Benjamin (véase Jarque, 1992: 133 y ss.).

indagación⁴³⁵ sobre el funcionamiento de las imágenes (y dentro de ellas las fotografías) como parte del espacio significativo que contribuya a hacer practicable la poética que venimos desarrollando.

El Barroco y las imágenes

Más allá del *Trauerspiel* benjaminiano, al hablar de la emblemática ya nos hemos referido a la existencia de un doble régimen escópico en el Barroco. El primero sería el paradigma realista de la ciencia experimental de la vista, el de la seguridad científica, propio de pensadores como Descartes, Pascal, Leibniz y Spinoza. Conforme a un segundo paradigma, “desajustado”, la realidad aparece como inestable estructuralmente; desde la posición “excéntrica y distorsionada del hombre en el mundo”, se plantea una “duda escéptica sobre la verdadera entidad de lo real” (De la Flor, 2013: 6-7), incluido el propio sujeto. Esta experiencia trémula abriría entre otras cosas el camino a una suerte de “dialéctica de la mirada” en sentido benjaminiano, relacional, del que venimos hablando (aurática, laberíntica) “que hace de ella algo que siempre necesita de un suplemento que no está en ella misma, y con el cual es preciso que entre en diálogo y negociación” (De la Flor, 2009b: 14-15). Digamos que se establece un régimen suspensivo de la mirada, una temporalidad detenida en tanto que requiere de interrogación, cooperación y ratificación permanente.

En esa dialéctica juega la emblemática, pero también otra serie de artefactos visuales propios de la cultura barroca. Así, por ejemplo, se refiere Maravall a la existencia de un tránsito —del que Calderón, sería maestro— de lo intelectual a lo sensible por la vía de la reflexión visual en torno a la cosa, de pasar “del concepto imaginado a la práctica del concepto” a través de medios visuales,

Hasta en los sermones llega a ponerse en uso servirse de jeroglíficos impresos o estampados, de pinturas a descifrar⁴³⁶, que refuerzan la llamada que al espectador o al público que escucha se le dirige, abriendo cauce en su atención para la penetración de una doctrina o del sentimiento de admiración, de suspensión, de estupor, etc. (Maravall, 1980: 503)

En tal régimen escópico la cuestión se centra, como vemos, en la eficacia de la retórica en la que el ojo se impone al oído y a los demás sentidos y la pintura a las letras y al resto de artes

⁴³⁵ Una indagación en los textos y creaciones en los que la imagen cobra importancia dentro de la poética que venimos desarrollando y a efectos, una vez más, de hacerla practicable.

⁴³⁶ Juego de desciframiento que es, en cierto modo, similar al de la pintura de Manet a la que luego nos referiremos.

plásticas⁴³⁷, aunque se establezcan alianzas con el texto escrito o la música (sobre todo en el teatro) o se compartan fines y usos con la escultura (en particular, con la imagerie religiosa).⁴³⁸

Queremos destacar algunas cuestiones que por su relevancia en la cultura barroca de masas, pero también por su posible puesta en relación con la época benjaminiana y con la nuestra propia resultan de interés⁴³⁹.

(1) Una primera cuestión es la proliferación de este uso retórico y emotivo de las imágenes en la calle, a través de espectáculos visuales y plásticos de distinta índole: procesiones, desfiles, fiestas religiosas, etc. El párrafo de Maravall resulta esclarecedor:

En el Barroco se desarrolla la tendencia a que ciertas escenas, cuya contemplación puede despertar sentimientos religiosos o políticos -o ambos a la vez, ya que tan implicados están-, atrayendo hacia el sujeto que los provoca, se desarrollen para más pública contemplación en las calles.⁴⁴⁰ No solo el gusto por el desfile anónimo (...) sino el interés por su fuerza plástica configurativa, a través de las emociones que despierta, es una de las razones para que se propague tanto por España, y pase al extranjero, la procesión. Pero, además, a veces, estas manifestaciones varias se aprovechan para instalar (...) cuadros plásticos que, en el caso mucho más frecuente de los acontecimientos o fiestas con carácter religioso, son altares ricamente adornados a los que se incorpora toda una representación de carácter doctrinal. (Maravall, 1980: 507-508)

⁴³⁷ Aunque con otras dimensiones con respecto a las de la masiva cultura barroca, este uso retórico no era nuevo. Lo describe con claridad, Maravall (1980: 506)

Sin duda la utilización de las artes plásticas, a efectos de enseñanza, era de muy lejano origen, venía de muy atrás: los tímpanos, los capiteles, las vidrieras de las iglesias medievales, con sus conjuntos iconográficos, respondían a ello. Muchos siglos antes, en los restos escultóricos antiguos de las civilizaciones del Próximo Oriente, se encuentran elementos de esta naturaleza. (Maravall, 1980: 506)

⁴³⁸ Pero también con fenómenos arquitectónicos más o menos pensados para durar (arcos triunfales, monumentos, construcciones efímeras, etc. (Maravall, 1980: 502).

⁴³⁹ Sobre la preeminencia de las imágenes hoy y en la era de Benjamin, se refiere De la Flor a las sucesivas revoluciones en el plano de la imagen: (1) La captación analógica, fotográfica; (2) la imagen-tiempo o imagen movimiento, permitiendo el cambio, la metamorfosis; (3) La imagen síntesis propia del medio digital. (2009a: 61). Sobre el denominado giro visual (*iconic turn*) sostiene que las imágenes como “mediadoras ideales de la lectura del mundo” hoy, hasta el punto de hablar de era “post-literaria”:

Si puede darse por cierto que ha llegado un momento en que la imagen o, en extenso, el signo visual pasa a ocupar una posición preeminente y nueva en el régimen general de conocimiento (*visual culture*) (...) [de manera que] el lenguaje [escrito] ya no es el compilador determinante, ni mucho menos el depósito y archivo privilegiado de la experiencia y el conocimiento. (...) A un siglo XX fundamentalmente textualista le habría correspondido en una rápida transformación un siglo XXI imaginista. (De la Flor, 2009a: 15-16)

Y en otro lugar, relacionando esta situación con el diagnóstico benjaminiano,

Si nos preguntamos por la genealogía de esta supremacía última de la imagen, adquirida por encima del poder de los discursos y del objeto escrito, diremos que fue el propio Walter Benjamin, quien señaló el primero a esa misma imagen como aquello que no tardaría en ocupar el centro de la vida histórica. (De la Flor, 2009a: 73)

⁴⁴⁰ Véase la dinámica de espectacularización en Weimar, el uso de resortes retóricos y de la calle como escenario, a la que nos referíamos en la primera parte.

(2) En segundo lugar, la pintura se impone a las letras —se incrusta incluso— y, más en general, a otras manifestaciones artísticas,

A las leyes de la pintura se subordinan, o por los menos así lo pretenden, las otras formas de expresión. (...) la pintura se alza hasta un papel de modelo para todas las demás artes - incluyendo las literarias-, al que todas tratan de aproximarse (...) es en la época del Barroco en la que hallará su pleno sentido y también su máxima difusión el tópico “ut pictura poesis”.⁴⁴¹ (Maravall, 1980: 508-509)

Este predominio lo justifica Maravall en la capacidad de conmover de la pintura (de la imagen en general, de lo visual); diríamos que la intensificación melancólica de la experiencia del mundo encuentra un origen en lo visual y en la suspensión temporal de las certezas cuyo resultado sobre la conciencia⁴⁴² del espectador es mucho más efectivo que el de la mimesis⁴⁴³,

Il n’y a rien qui plus délecte et qui fasse plus suavement glisser une chose dans l’âme que la peinture, ni qui plus profondément la grave en la mémoire, ni qui plus efficacement pousse la volonté pour lui donner branle et l’émouvoir avec énergie. (Richeome⁴⁴⁴, citado por Maravall, 1980: 511)

En ese grabar en la memoria la “imagen viva” reside parte de su poder melancólico. Otra parte, tal vez de lo mismo, es “su posibilidad de captar la vida” (Maravall, 1980: 512). En ese mismo sentido, el de la preeminencia (si no hegemonía o incluso exclusividad) de las imágenes en la memoria, el de la durabilidad de la huella mnemónica de las imágenes, se pronuncia De la Flor, resumiendo así la posición de las imágenes en relación con la significación, el tiempo, la memoria:

Frente a la erosión y, sobre todo, frente a la muerte y la desaparición, la imagen representa por esencia aquello que permanece; aquello que ofrece testimonio y que recuerda, y que lo hace obstinadamente, gozando de una durabilidad que no existe en el plano moviente de los referentes (las cosas y los objetos del mundo), que se caracterizan por su constitución efímera y modificada a cada paso. el poderoso contrasentido constituyente de las imágenes es que estas son siempre las presencias de una ausencia. Como en términos poéticos, expresó Alberti en su *De Pictura*:

“Este arte tiene en sí una fuerza divina que no solo hace lo que la amistad, la cual nos presenta al vivo las personas que están distantes, sino que nos pone delante de los ojos aun aquellos que ha mucho tiempo que murieron, causando su vista tanta complacencia al pintor como maravilla a quien lo mira”. De la Flor (2009a: 25)

⁴⁴¹ Luego se refiere Maravall a Saavedra Fajardo, del que hemos hablado anteriormente (1980: 510-511).

⁴⁴² Enseguida volveremos sobre esta cuestión con Farocki.

⁴⁴³ “Imitar no es un mero reproducir”, dice Maravall (1980: 518); la pintura aparecería entonces en su función poética creadora, “reformadora”.

⁴⁴⁴ Louis Richeome, *Tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, París, 1601.

Recuerdan estas apreciaciones a algunas de las ideas que veíamos en torno a Calderón y en el propio libro sobre el *Trauerspiel* (la medianoche, los sueños). En ese mismo sentido, encontramos entrelazamientos en lo antropológico que implican a Warburg y las *pathosformeln* y a Benjamin⁴⁴⁵:

Estamos situados ante la evidencia de que las formas plásticas, de un modo que no pueden hacer las palabras en su huella acústica o gráfica, cuajan en universales antropológicos, estos directamente reconocibles y de un gran potencial expresivo para dar cauce a las necesidades de sentido social. (De la Flor, 2009a: 54)

Y sigue, con algo a lo que ya nos hemos referido en varios puntos, en especial al hablar del concepto de origen, como núcleo de la idea de temporalidad en Benjamin que venimos exponiendo:

Una elaboración acaso más sofisticada de esta idea de arquetipos figurales es la teorización de Walter Benjamin sobre una “imagen dialéctica”, definida por el filósofo como aquello que “despierta” e induce a un conocimiento fulgurante mediante el cual “el Otrora se encuentra con el Ahora”.⁴⁴⁶ (De la Flor, 2009a: 54)

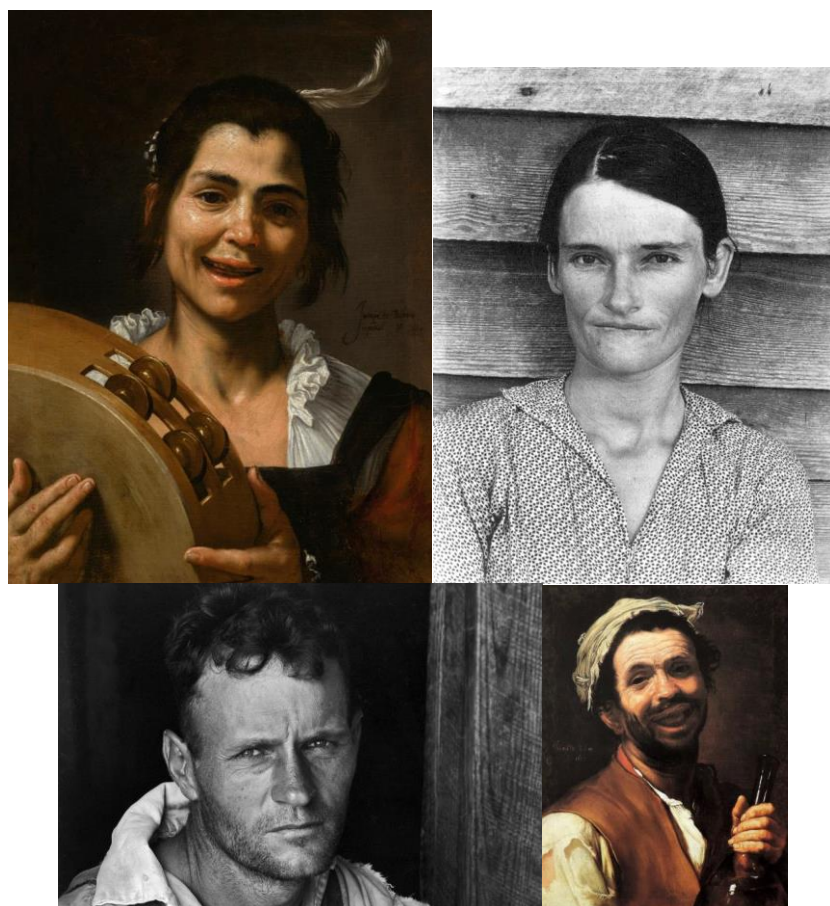
(3) Por último, una tercera cuestión sobre el régimen escópico barroco que resulta relevante a nuestros efectos nos conduce a la vieja disputa sobre el realismo y sus estribaciones naturalistas. Creemos que tal disputa se resuelve mediante la victoria de lo que, aludiendo a las reflexiones del capítulo segundo, podríamos llamar retrospectivamente una condición expresionista barroca. Y ello, entendiendo la pintura no como simple imitación o representación de lo real fundada en un parecido aparente, sino como indagación sobre aquellas formas esenciales a las que puede aproximarse. La importancia de la propiedad representacional a la que aludíamos con Benjamin en secciones anteriores, la conciencia de que “para operar entre los hombres es necesario acceder a su realidad singular concreta, llena de dramatismo, cargada de pasiones, movida, según dijimos, por resortes psicológicos que hay que conocer [aunque sea] para dominarlos y conducirlos”. (Maravall, 1980: 514)

Y entre esas claves, el *retrato* —muy cerca de la esencialidad emblemática que veíamos en la sección anterior— se erige como cauce por antonomasia de acceso a una realidad inestable: “el retrato pues no como documento de belleza (...) sino como testimonio de psicología, objeto de

⁴⁴⁵ De la Flor se acerca hacia el reconocimiento del monopolio de la imagen y más ampliamente de las formas plásticas sobre la experiencia del mundo y su recuerdo, un monopolio que, a nuestro parecer, puede cuestionarse al menos a partir de la existencia de fuertes entrelazamientos verbovisivos, de alianzas entre texto e imagen (Sebal, Aub), o simplemente de fuertes evocaciones textuales con potencial creador de imágenes mentales, como es a nuestro juicio el caso de Bassani al que nos referiremos en la tercera parte.

⁴⁴⁶ Señala De la Flor (2009: 54) que “la historia del hombre que logra dar vida a una representación que él mismo crea funda la institución del arte de la fabricación de imágenes, como convocación absoluta de lo que siempre permanece ausente de la propia representación: la vida.”. Recordemos Lascaux.

observación para conocimiento de lo humano, profundo y multiforme” (Maravall, 1980: 514-515). No solo encontramos, entonces, alegorías de héroes de imposible proximidad, sino un catálogo de rarezas humanas, de singularidades como las que en la fotografía moderna hemos visto, por poner solo un ejemplo de sobra conocido, en Walker Evans⁴⁴⁷, de personajes que “pululan ante el espectador” (Maravall, 1980: 515).



Esta singularidad del *realismo barroco* que cabría situar en la integración de lo empático y lo esencial entronca con aquella afirmación de Barthes según la cual el realismo remite en último caso cuestiones de índole moral, y a nuestro juicio ayuda a comprender que Benjamin encontrase en el Barroco no solo un uso de la alegoría en favor de la naturalización de la historia, de la abolición

⁴⁴⁷ Imágenes:

Fig. 51 *Muchacha con pandero*, José de Ribera (1637), colección particular.

Fig. 52 *Allie Mae Burroughs, Hale County, Alabama*, Walker Evans (1936), The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 53 *El bebedor*, José de Ribera (1637), colección particular.

Fig. 54 *Floyd Burroughs, Hale County, Alabama*, Walker Evans (1936), The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

del *ethos* histórico, sino posibilidades de redención de esa misma historia por medio de la comprensión de la pluralidad e historicidad de las criaturas. La expresión de la esencialidad se convierte así en una forma de salvar el desajuste del hombre en el mundo, una respuesta posible desde la pintura que encontrará su traslación en otras formas artísticas, y desde luego en la representación escénica en la que como hemos visto Calderón —y Segismundo es quintaesencia de desajuste y su escénica superación— alcanza su dimensión más acabada. Lo describe con precisa emoción Maravall,

Pero al operar de tal manera con la materia humana, reducida a objeto del cuadro y sometida a sus técnicas de captación, no se trata de un realismo directo...Se había dicho siempre, en elogio de una pintura, que reproducía exactamente. Ahora [en cambio] se hace resaltar que una pintura es pintura, esto es, un medio sabiamente empleado de acceso al mundo que ostensiblemente se emplea y se coloca entre el ojo y la representación. Contando con esa distancia entre uno y otra se da el salto a lo real, que es siempre un estudio, una manipulación. (...) Es así como la pintura, para las gentes del Barroco, es un medio especialmente apto para dar cuenta de las experiencias de lo real humano, de lo vivo” (...). Así, “se aprendió que lo real era más complejo de lo que la herencia intelectual recibida les quería hacer creer. Y fue posible de esa manera advertir que contemplando las cosas en escorzo, bajo el violentado punto de vista de lo irregular, extravagante o anormal, se llegaba a conseguir una visión enriquecedora de la realidad (...) variada y cambiante. (Maravall, 1980: 516)

Aún una cuarta cuestión (4) resulta de interés en torno a la cultura de masas barroca en su nexo con el mundo de Benjamin (y el nuestro): las imágenes y el desplazamiento. Veámos al referirnos a la sintaxis del origen que tal concepto suponía la ruptura del tiempo lineal y su sustitución por un principio de orden temporal caracterizado por la tensión dialéctica, por la suspensión, por lo que hasta ahora hemos definido como construcción-ahora. Tal sintaxis temporal se encarnaba en la sintaxis desplazada, descentralizada, del mosaico y encontraba perfecto acomodo en la alegoría, gracias a la ambivalencia y capacidad de expresión de la transitoriedad propias de dicha forma. En ese mismo sentido, resalta Deleuze la descentralización o el desplazamiento benjaminiano,

Con Walter Benjamin la comprensión del Barroco da un paso decisivo, al demostrar éste que la alegoría no era un símbolo fallido, una personificación abstracta, sino una potencia de figuración completamente diferente a la del símbolo: este combina lo eterno y el instante, casi en el centro del mundo, pero la alegoría descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, convierte la naturaleza en historia y transforma la historia en naturaleza, en un mundo que ya no tiene centro. (Deleuze, 1989: 161)

Y sigue, refiriéndose a la alegoría, sobre la igualmente desplazada relación entre concepto, objeto y sujeto,

El propio objeto es ampliado según toda una red de relaciones naturales, él es el que desborda su marco para entrar en un ciclo o una serie⁴⁴⁸, y el concepto se encuentra cada vez más

⁴⁴⁸ Recordemos aquí el concepto de metábasis.

condensado, interiorizado, envuelto en una instancia que en el límite podemos llamar “personal”; tal es el mundo en cono o en cúpula, cuya base, siempre en extensión, ya no se relaciona con un centro, sino que tiende hacia una punta o un vértice. (Deleuze, 1989: 161)⁴⁴⁹

En tal sentido puede operar, pensamos, el desplazamiento visual en el Barroco. Desplazamiento e inestabilidad esencial del régimen de la mirada (del objeto en general) que provoca una suspensión, un asombro; así ocurre con Calderón como hemos visto con Segismundo, pero también más generalmente como señala Maravall (1980: 502). Se trata de un desplazamiento que es también descentralización, incluso ausencia de centro como dice Deleuze. Aquí traemos a colación un ejemplo —mucho más cercano en el tiempo⁴⁵⁰— de cómo se produce este desplazamiento óptico⁴⁵¹; Sennett (2014) se refiere a un caso característico, el cuadro de Manet *Un bar aux Folies Bergère*⁴⁵². Partamos primero de su precisa descripción,

En el rincón superior derecho del cuadro, reflejado en el espejo, vemos el hombre al que mira la camarera y que a su vez la mira intensamente a los ojos. Sin embargo, así como la espalda de la camarera no podría verse reflejada a su derecha, este decidido caballero de sombrero de copa que le formula una pregunta con la mirada y que provoca en ella esa expresión tan triste, no puede tener presencia óptica, pues en tal caso impediría por completo nuestra visión directa y sin obstáculos de Suzon, que mira directamente al frente. La pintura está organizada de tal manera que el espectador, usted o yo, está delante de ella. Pero por supuesto, ni usted ni yo nos parecemos a la persona reflejada en el espejo. (Sennett, 2014: 73)



⁴⁴⁹ Recordemos, la condición relacional de la temporalidad, en particular, la del mosaico.

⁴⁵⁰ Como ya se ha señalado, De la Flor (2009) habla de un doble régimen escópico en el Barroco: el de la desconfianza en el objeto-mundo-ojo y el cartesiano, incipiente y duradero, precisamente hasta Manet. Como decíamos al principio de esta sección, nuestro propósito es atender al funcionamiento de las imágenes dentro del orden ético-estético melancólico, no el de limitarnos al Barroco (tampoco era, desde luego, el objetivo de Benjamin), por lo que por ese motivo utilizaremos ejemplos mucho más recientes (Manet, Farocki, Resnais), como hemos hecho en ocasiones anteriores (Sembene, Coetzee, Julio González, etc.).

⁴⁵¹ Que al referirnos a los procesos y estructuras análogos al mosaico mencionábamos

⁴⁵² Fig. 55 *Un bar aux Folies Bergère*, Édouard Manet (1882), Courtauld Institute of Art, Londres.

Junto a la “infinita tristeza” de la camarera en esta situación óptica desplazada⁴⁵³, aparece además una suspensión reflexiva, un asombro general ante la inestabilidad estructural del mundo y del propio sujeto (de las identidades) y un ensimismamiento melancólico por referencia a lo que no está, lo que no aparece: “A causa de la posición completamente frontal del personaje en relación con el espectador, es imposible mirar la figura sin que se produzca esta perplejidad reflexiva. El dramatismo creado por Manet en esta pintura es este: miro al espejo y veo alguien que no soy yo.” (Sennett, 2014: 73).

Pero aún cabe dar un paso más. Este desplazamiento óptico —nada lejano, pensamos, al propio del régimen visual barroco— es desplazamiento también de la posición en el mundo y de la identidad. Así se refiere Sennett a la propia condición de desplazados, emigrados, exiliados y especialmente al desplazamiento que correlativamente puede tener lugar en relación con la propia identidad: la necesidad de asimilación

Manet es un artista del desplazamiento; y es precisamente a través de su comprensión del desplazamiento como nos habla en términos sociales, tanto hoy como en su día; su arte desafía ciertos supuestos con los que describimos a gente desplazada, ya sea económicamente, ya sea políticamente, es decir, los inmigrantes, los exiliados, los expatriados. (Sennett, 2014: 68)⁴⁵⁴

Compara Sennett la distorsión del espejo con el debilitamiento del yo que el desplazamiento y el subsiguiente deseo de asimilación⁴⁵⁵ pueden causar. Lo hace tratando la experiencia en el exilio del judío ruso Alexander Herzen⁴⁵⁶ en una reflexión en torno al olvido o el recuerdo de la propia identidad en la experiencia del exilio. Se refiere Herzen al “carácter de Golovin”, uno de los exiliados rusos tras la revolución -como el propio Herzen- que “lleva el sello de toda una clase de personas”, aquellos cuyo verdadero deseo de asimilarse los ha llevado a la pérdida de sí mismas”; dice Sennett, que Herzen “era demasiado civilizado para considerar que esos extranjeros que trataban de asimilarse fueran por necesidad moralmente corruptos. Más bien los veía como gente que se había embarcado en una especie de amnesia voluntaria, y él temía que, a partir de esa voluntad de olvido, derivaran otros actos de negación” (2014: 104-105).⁴⁵⁷ Sin embargo, nos

⁴⁵³ El desplazamiento óptico se ve reforzado, dice Sennett, por los dos discos blancos de pintura-luz, sin sombra, que representan a dos lámparas de gas (2014: 72).

⁴⁵⁴ Didi-Huberman (2017) habla de la condición migrante, del desplazamiento como condición humana esencial: *homo migrans*.

⁴⁵⁵ A menudo por vergüenza.

⁴⁵⁶ Véase al respecto *Los exiliados románticos* de E.H. Carr (2010).

⁴⁵⁷ Frente a ello -y sus réplicas actuales- Sennett postula con Herzen la necesidad de “superar el autoencierro pluralista en la etnicidad [mediante] la viva conciencia de uno mismo como extranjero”. Se refiere así a la necesidad de comprender el desplazamiento de la propia subjetividad (un no saber quién se es, como extranjero) que permitiría eludir tanto el olvido como la nostalgia. El problema no es tanto la existencia de pluralismo, diríamos, como la

sugiere Sennett, el desplazamiento puede ser un cauce para la desdramatización de la subjetividad, una suerte de deferencia, diríamos, que transforme el debilitamiento en negatividad significativa.

Amnesia, (voluntad de) olvido, asimilación, negación, in-significancia. Sobre todas estas cuestiones volveremos.

Política de las imágenes significantes

En segundo lugar trataremos de trazar algunos caminos, vectores o pautas⁴⁵⁸ para indagar en los textos sobre una política de las imágenes en clave de significación.

Cuando nos referimos a la política de las imágenes, aludimos a la necesidad de pensar cómo funcionan dentro de la máquina de producción de sentido (*in*)significante, haciendo posible la mirada al tiempo o haciéndola imposible (o al menos, muy difícil), cuando nos encontramos ante un funcionamiento que al anular la significación, o al saturar la mirada (y la memoria⁴⁵⁹), *produce olvido* de forma masiva, en sentido opuesto al descrito por Barthes y al de la temporalidad y la ética melancólica que aquí planteamos. Lo importante aquí para pensar las imágenes es reflexionar primero sobre el régimen escópico vigente a partir del cual se establecen condiciones de legibilidad o visibilidad.

Reflexionar sobre los cambios en la percepción —como hizo Walter Benjamin a lo largo de su obra y especialmente en *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*— permite adentrarse mejor pertrechados en la senda de la comprensión de los mecanismos de funcionamiento de las imágenes. Recordemos el fragmento que mencionábamos en la primera parte de este trabajo:

En los largos períodos históricos, junto con las modalidades generales de existencia de las colectividades humanas, cambian también los modos de percepción. La manera en que opera la percepción, el medio en el que se produce, dependen no solo de la naturaleza humana, sino de los condicionantes históricos. En la época de las grandes invasiones bárbaras, la nueva industria artística o el Génesis de Viena denotan no ya solo un arte distinto al de la Antigua Roma sino una manera distinta de ver. Riegel y Wickhoff, teóricos de la escuela vienesa, fueron los primeros en distinguir ese arte de la tradición clásica en la que hasta entonces se venía subsumiendo y en elaborar la hipótesis del cambio en la percepción. Aunque notables, sus planteamientos se limitaron a resaltar las características formales de la percepción del Bajo Imperio: no intentaron (quizá ni

ausencia de libertad (pluralidad, en sentido arendtiano) que puede provocar, en ciertos momentos, el encierro en identidades o grupos compactos (ya sean nacionales o comunidades en el extranjero).

⁴⁵⁸ Habrá que tener siempre en cuenta los cambios del régimen escópico, en general, y el punto de vista (por ejemplo, la mirada de Fadigati desde el tren en *Las gafas de oro* de Bassani, a la que nos referiremos en la tercera parte).

⁴⁵⁹ Didi-Huberman (2014a, 2014b) se refiere también a la saturación de la memoria que se produciría con algunas prácticas memorialísticas. Así por ejemplo sobre Birkenau (2014a).

podieron proponerse) mostrar las transformaciones sociales que dieron lugar a la nueva percepción. Hoy en día, las condiciones sí permiten comprender la relevancia de las causas sociales en el cambio perceptivo. (Benjamin, 2010b: 17)

Efectivamente, las grandes transformaciones históricas suelen venir acompañadas de cambios en el régimen de la percepción, desde la cámara oscura o la linterna mágica en el Barroco⁴⁶⁰, hasta la aparición de la fotografía, del cine, de la televisión que propician un régimen visual inestable a partir de los distintos procesos técnicos. Comentamos en su momento cómo la multiplicación de las perspectivas, a través de la simultaneidad de puntos de vista (o de la velocidad en que se produce el cambio), produce, por ejemplo, una fragmentación, una discontinuidad más o menos inconsciente de nuestro *conocer*. Del mismo modo, como pronto intuyeron autores de vanguardia como nuestro Valle-Inclán, de la mano de la innovación técnica, aparecen o se generalizan en un momento de la historia nuevos puntos de vista; pongamos por ejemplo, la vista de pájaro, desde un avión, o incluso desde las llamadas cámaras fantasma. Cámaras que se sitúan en una posición inaccesible para el ser humano, como las que se insertan en bombas antes de alcanzar su objetivo o las que se usan en procedimientos endoscópicos que sirven para invadir el cuerpo humano.

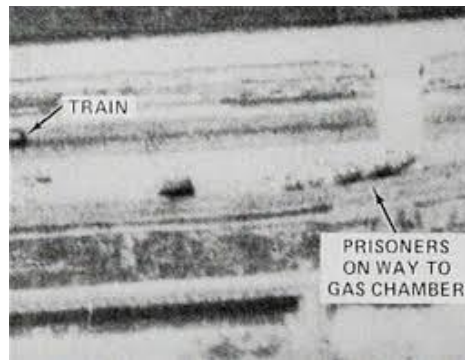
En ese sentido indagaremos, para concluir, sobre el funcionamiento de las imágenes y la fijación de las condiciones (Farocki, 2013: 46) de legibilidad o visibilidad (del mundo como imagen) dentro de un determinado régimen visual o escópico. Nos apoyaremos para ello, como en ocasiones anteriores, en un caso de uso: las reflexiones cinematográficas de Farocki, su crítica de la mirada en torno a tres cuestiones —*desocultación* [del régimen escópico], *punto de vista* y *violencia simbólica*— que más allá del caso que exponemos, han de tenerse en cuenta a la hora de indagar en los textos y creaciones a partir de la poética que se plantea. Adicionalmente reflexionaremos sobre una cuarta cuestión: la fotografía analógica y digital en relación con la creación de imágenes (in)significantes. Común a las cuatro cuestiones es el pensamiento del marco, del régimen escópico, y la existencia de procesos de producción de sentido a través de las imágenes que desembocan en la *saturación* de la mirada (o si se prefiere en la aniquilación) y en el subsiguiente apuntalamiento de la *racionalidad del olvido* (la saturación de la mirada lo es también de la memoria), y en los que la función cultural de las artes y la propia del poeta (escritor, cineasta) es, como bien señala Mate (2013) la de desocultar o, si se prefiere, la de buscar la manera de producir imágenes insistentes, significantes (plenas de significación).

⁴⁶⁰ Véase De la Flor (2009b).

(a) (Des)Ocultación: pensar el régimen escópico

Decíamos en otro lugar que la importancia del valor de lo cultural reside en su virtualidad para (des)ocultar. Dice Fernández H., que

Lo interesante (a ojos de Farocki) es que determinados regímenes de visión permiten cierta captura de lo real y posibilitan su emergencia. No es el uso de las imágenes con fines mercantiles o bélicos lo central entonces, sino el régimen de visibilidad que posibilita la imagen mercantil o bélica; es decir, el régimen escópico que constituye su plataforma basal de experiencia (...). [Resalta entonces] la problematización de los diversos modos de representación (...) y la crítica de la mirada (en sentido kantiano), como interrogación por las condiciones de posibilidad de un fenómeno, en este caso un determinado régimen visual. (Fernández H., 2014: 47)



El ejemplo que Farocki plantea sobre las condiciones de posibilidad que establece un determinado régimen visual, es de sobra conocido. Se trata de las fotografías aéreas de los campos de concentración nazis obtenidas por azar por la aviación estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial⁴⁶¹. Como no era lo que se buscaba (ni se imaginaba), no se vio, casualmente, hasta mucho tiempo después (años sesenta). Este episodio, cuyo desarrollo cabe describir como no intencional⁴⁶², sirve como ejemplo para poner en evidencia la configuración de un régimen visual fragmentario y técnico, que impide ver. En tal sentido, plantea Farocki la banalidad a la que arrastra dicho régimen visual: (citado 2014: 47) “debido a la intensificación de la división del trabajo, muchos técnicos y científicos ya no reconocen su contribución a la producción de armas de exterminio. En relación a los crímenes de Vietnam se sienten como espectadores”.

⁴⁶¹ Fig. 56 Imagen aérea de los campos de concentración tomada por la aviación estadounidense.

⁴⁶² No se trata de que hubiera aquí una actitud responsable por no ver los campos, sino precisamente que ello refleja una alteración del régimen de percepción que impide ver lo que está ahí. Bien podría decirse que, de no existir tal perspectiva, tampoco se vería, ni siquiera tiempo después, claro.

Así, frente a una “producción de lo visual”, del marco o condiciones de posibilidad de la visión, que recuerda el régimen disciplinante de la *alegoresis* barroca y del uso legitimador de la perspectiva emblemática, se propone Farocki una “intervención crítica”⁴⁶³ determinada por el *desmontaje* del régimen de visibilidad (...) por el cuestionamiento de la propia visión” (Fernández H., 2014: 49). El modo crítico o política crítica de las imágenes consistiría así en la desocultación, de la que enseguida hablaremos, en la siguiente sección, como labor del poeta.

Como señala Fernández H., frente a “un régimen de invisibilización, de aniquilación del archivo visual que permitiría testimoniar el horror” (2014: 53)⁴⁶⁴ la indagación crítica sobre el régimen escópico, como marco de legibilidad, en los términos propuestos por Farocki convertiría así el reconocimiento aéreo en una auténtica *Aufklärung*⁴⁶⁵.

(b) Punto de vista. El ejemplo de las imágenes operativas

Una segunda cuestión sobre la que es preciso indagar es la del punto de vista. A lo largo de toda su obra se interroga Farocki sobre la forma en que las imágenes producen sentido y la relación de esa producción de sentido con la técnica y la destrucción (la aniquilación o naturalización de la historia). Pero no solo indaga Farocki en las imágenes artísticas, sino especialmente en las imágenes sociales y muy en particular las *imágenes operativas*, aquellas imágenes que no están destinadas a la exposición, sino a su uso con otros fines, como los militares o los de control.

Como ejemplo de ello citamos aquí dos imágenes abstractas⁴⁶⁶ tomadas por cámaras fantasma, es decir, desde puntos de vista no humanos, sobre las que llama la atención Farocki (2005/2013) en su texto *La guerra siempre encuentra una salida*: (a) una imagen desde un avión, dron o helicóptero que selecciona un cuadrante de territorio con un objetivo; tras el lanzamiento de una bomba y la “explosión visual” sobre la cámara se acaba perdiendo la imagen, por saturación. (b) Una cámara-

⁴⁶³ Frente a la industria cultural.

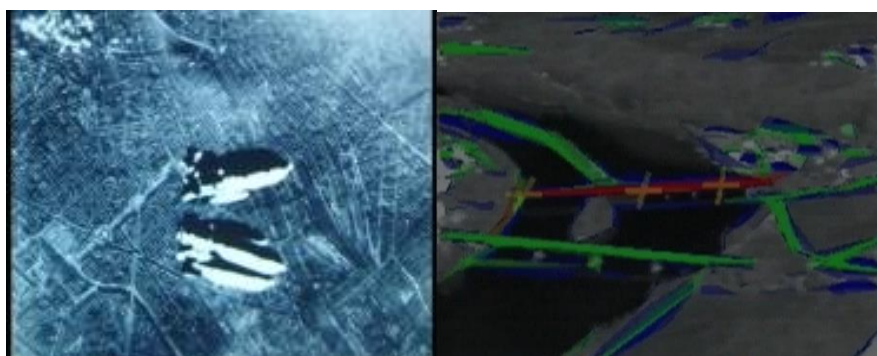
⁴⁶⁴ Nos situamos así en pleno debate sobre la representación de lo irrepresentable (de lo indecible), o, más bien, sobre el marco en el que tal representación puede producirse. Añade Fernández H. (2014: 54) que “igualmente crucial le parecía problematizar la creencia de determinados cineastas de que hay una imagen para cada situación o escena; es decir, criticar el supuesto aparente de que solo es imaginable algo que es ilustrado en imágenes, supuesto que habría impulsado a muchos cineastas a recrear el horror nazi ahí donde precisamente no hay imagen”.

⁴⁶⁵ Iluminación, *Ilustración*, reconocimiento.

⁴⁶⁶ Literalmente no figurativas, ni desde la perspectiva desde la que se toman, ni desde su contenido (no hay figura, y desde luego no hay figura humana).

bomba, una cámara en la punta de un proyectil, que explota con él en el momento del impacto en el objetivo.

A partir de 1920, en los Estados Unidos las tomas cinematográficas realizadas desde una posición que una persona⁴⁶⁷ generalmente no adopta, como las imágenes de una cámara colocada debajo de un tren, recibieron el nombre de *phantom shots*, literalmente ‘tomas fantasmas’. Por el contrario, en el cine narrativo las imágenes hechas desde la posición de una persona se denominan subjetivas. (...) Las imágenes desde la perspectiva de una bomba se podrían interpretar como una subjetiva fantasma. Esas imágenes de una cámara arrojándose contra un objetivo, es decir, de una cámara suicida, se han grabado en nuestra memoria. (Farocki, 2013: 147-148)⁴⁶⁸



Lo curioso es que lo que se ha grabado en nuestra memoria han sido las imágenes (vacías de significación, asépticas), no su significación (muerte, destrucción...). No queremos sacar conclusiones antes de tiempo, sino plantear reflexiones, y en ese sentido nos preguntamos si no ocurrirá esto en nuestra modernidad; si tal vez no se viene produciendo una paulatina desaparición de la conciencia histórica de manera inversamente proporcional a cómo aumenta la velocidad en las circunvalaciones de la muerte, como bien describe W.G. Sebald (2010a), al señalar, por ejemplo en *Campo Santo*, el apresuramiento de los procedimientos crematorios; si la supresión de la conciencia del devenir y la subsiguiente insistencia en el todo-presente, no se

⁴⁶⁷ Dos apuntes al pie sobre el punto de vista:

El primero es que —frente a estas perspectivas inhumanas— algunas posiciones humanas tal vez sirven mejor para comprender la realidad. Pensemos en la posición del exiliado, en permanente tensión vital, temporal y espacial —la espera del momento del regreso— y mirando lo que queda lejos y cerca al mismo tiempo. La vida del exiliado consiste en imaginar, en pensar el futuro mediante imágenes del pasado que ya apenas no recuerda. Desde esa posición se desarrolla casi toda la creación literaria de Aub y, como señala Arendt sobre Brecht “el único proyecto que tuvo hasta que se lo llevó la muerte, era el exilio.” (Didi-Huberman, 2013).

El segundo apunte es que la poesía y el montaje (de imágenes) tal vez permiten mostrar de forma más dúctil. Si como decíamos la forma de ver o de leer, condiciona necesariamente la forma de mostrar, tal vez la existencia de condiciones de legibilidad/visibilidad inestables, pueda responderse con una forma de mostrar más dúctil, cambiante, que se adapta a la continua transformación de lo real. En ese sentido nos referíamos al montaje como forma análoga al mosaico que recoge bien en su sintaxis la temporalidad del origen y la ética melancólica (de la interrupción, suspensión).

⁴⁶⁸ Fig. 57 Imagen aérea de lanzamiento de bombas (recogida en Fernández H., 2014).

Fig. 58 Imagen de visión aérea mediante infrarrojos.

corresponderá con una paradójica anulación de la muerte. Una segunda reflexión sobre esta vinculación entre conciencia de muerte y conciencia histórica nos llevaría quizás demasiado lejos, hasta la idea -que no obstante planteamos aquí- de si esa anulación de la muerte, no será precisamente paradójica por ser consecuencia o al menos, por hallarse fuertemente influida por la permanente exposición a una hiperviolencia visual, de videojuego, que nos acostumbra a la muerte virtual y por unos informativos cotidianos que repiten imágenes de bombardeos y escombros, de zonas de guerra, casi siempre sin cuerpos. Como ocurría en el arte mesopotámico (Gombrich, 2006), no hay muertos entre nuestras filas o simplemente -bajo la asepsia controlada de las imágenes de las guerras teledirigidas de Irak - no hay muertos, directamente no hay muertos. El *we don't do body counts* (Farocki, 2005/2013) de un célebre General al mando de la primera guerra de Irak tal vez tenga mucho que ver con el “debilitamiento de la sensibilidad mesiánica del tiempo característico de nuestra modernidad” (Ruiz de Samaniego, 2013).

Más allá de estas dos reflexiones, al pensar estas imágenes operativas no puede dejar de pensarse en las palabras de Benjamin cuando denuncia la estetización de la guerra que anima el fascismo, “‘fiat ars, pereat mundus’ la guerra siempre alcanza la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica” (Benjamin, 2010b: 60). Y lo que quizás sea a nuestros efectos más importante, no puede dejar de pensarse en la relación entre esas imágenes operativas que producen sentido vaciándolo de “material humano” con un tipo de racionalidad técnica que naturaliza la historia, invisibilizando el significado, instaurando, como señala Mate (2013: 118), un “proyecto de olvido”,

La guerra es una rebelión de la tecnología que se cobra en material humano la materia natural que la sociedad le sustrae. En lugar de canalizar los ríos, dirige el flujo humano hacia las trincheras; en lugar de usar aviones para sembrar la tierra, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades y, con la guerra del gas, encuentra otra manera de acabar con el aura. (Benjamin, 2010b: 60)

Efectivamente, *la guerra siempre encuentra una salida*. “La interpretación que ha realizado Barbara Ehrenreich de esta frase de Brecht, dice Farocki (2013), es que la guerra posee una capacidad inventiva increíble cuando se pone en juego su propia subsistencia. Aunque ya no quede nadie que desee su continuidad, la guerra intentará mudar hacia una guerra automática en un campo de batalla vacío y desértico”⁴⁶⁹. Y las imágenes tienen mucho que decir al respecto⁴⁷⁰. Con estas

⁴⁶⁹ Sobre lenguaje y guerra puede verse, entre otros: *Guerra y lenguaje*, Kovacsics 2007. Se refiere a Kraus y Benjamin sobre “la implicación y la responsabilidad del lenguaje en la guerra” (2007: 77). También se refiere Kovacsics a la relación entre el silencio (el callar) y la guerra en Bachmann (2007: 29), Celan (2007: 33). Véase también V. Klemperer, *Lengua del Tercer Imperio*.

imágenes operativas que “quebrarían la recepción contemplativa” (Collingwood-Selby, 2014: 65), se trata de

Lograr reconocer, medir, calcular objetos, relaciones, distancias, movimientos, a partir de patrones lumínicos, lineares, angulares, digitales que escapan a los paradigmas clásicos de la representación y de la mimesis. (...) Como en el culto mágico o religioso, la mayor parte de estas imágenes no han sido hechas para ser exhibidas, y sin embargo, a diferencia de aquellas, no cumplen una función cultural ni ritual. Su finalidad se agota y se cumple cabalmente en la operación técnica como operación técnica. (Collingwood-Selby, 2014: 65)

Así, junto a los conceptos de uso benjaminiano “valor cultural [sic] y valor exhibitivo de la obra de arte”, añade Collingwood-Selby (2014: 65), el de “valor operativo” o de “clausura” de las imágenes y se pregunta si, desde lo que podemos llamar punto de vista técnico-operativo, se dan las condiciones para que se desarrolle nuestra “capacidad de ver”.

Esta pregunta sobre la (in)significancia de las imágenes en relación con el punto de vista puede plantearse con carácter general, igual que puede indagarse en los textos sobre aquellas operaciones que al afectar al funcionamiento de las imágenes recuperando nuestra capacidad de ver, estableciendo un *punto de vista humano*, consiguen resignificar⁴⁷¹. Para ello, puede tenerse en mente —como sugiere la propia Collingwood-Selby (2014: 65)— la fórmula desarrollada por Didi-Huberman (2010: 292) en *Ante la imagen*: “existe un lugar, un ritmo de la imagen (...) Entonces estamos ante la imagen como ante un límite abierto, un lugar dislocante...estamos ante la imagen como ante la exuberancia ininteligible de un acontecimiento visual”.

Se trataría entonces de buscar la imagen inestable pero significativa, podríamos decir.

(c) Violencia simbólica: las imágenes y la adecuación

Por último, plantearemos un tercer aspecto transversal que de una forma u otra ya sobrevolaba los dos anteriores (régimen escópico general y punto de vista), más específicos. Volvemos ahora sobre la pregunta acerca de cómo funcionan las imágenes en relación con lo que Farocki (2013) llama la puesta de las imágenes al servicio de la destrucción humana y que nosotros encuadramos dentro de la destrucción de la significación y la naturalización de la historia.

⁴⁷⁰ Y cómo los textos pueden desarticular este enrolamiento de las imágenes en la política de la aniquilación.

⁴⁷¹ Un ejemplo de este funcionamiento *resignificador* lo encontraremos en la tercera parte en *Campo Francés* de Max Aub como veremos en la tercera parte.

Para Farocki la adecuación⁴⁷² es un problema de la representación no meramente estético o formal⁴⁷³, sino un problema en el que ética y estética no pueden separarse de tal manera que las decisiones formales fundamentales son también decisiones éticas y políticas fundamentales, límite autoimpuesto por el autor.⁴⁷⁴ Este es un filtro⁴⁷⁵ sobre el que cabe interrogar a las obras, para evitar endosar una segunda ronda de violencia, una violencia simbólica de las imágenes.

Así lo hace notar Farocki, por ejemplo, al denunciar la violencia simbólica que se ejerce sobre el cadáver de Holger Meins (su camarógrafo en algunas producciones) cuando se publicó su fotografía en el periódico tras morir el día 58 de su huelga de hambre; o al describir la violencia simbólica que contienen algunas *películas de reeducación* posteriores al nazismo en las que “el uso de las imágenes de los muertos es algo escandaloso” (Farocki, 2009/2013: 133)⁴⁷⁶; un tercer caso que plantea Farocki es el del eventual uso de grabaciones reales de internados en los campos dentro de un montaje,

⁴⁷²¿Puede hablarse de una representación adecuada? Entendiendo que la relación básica es de tipo figural, como mencionábamos, “todas las historias son ficcionales en el sentido de que son esquemas imaginarios (estructuras convencionales de significado)” (White, 2012). Podrían revestir la forma de tragedia, de comedia, etc. Más allá de que apoyemos o no esta afirmación, señala White —y aquí estamos totalmente de acuerdo con él— que la cuestión de la adecuación (en tanto que correspondencia) sólo entra en juego si uno cree que “las historias se encuentran en el registro histórico y no que le son impuestas a este”. Doran pone el ejemplo del rechazo a la representación satírica de la muerte de un niño como un fracaso estético, para ilustrar la afirmación de White según la cual “la cuestión de la adecuación es una cuestión estética, no de conocimiento histórico y la única limitación estética es la que impone el gusto”. Así se refiere a Primo Levi *-Si esto es un hombre-* y su estilo antirretórico como un ejemplo de realismo tipológico o mimesis entendida como figuración, un estilo que muy gráficamente Doran enunciará como “la retórica de la antirretórica es la ironía del estilo realista”. (2012, 42)

Sin embargo, como mantiene Harun Farocki pensamos que la cuestión de la adecuación no puede ser sólo una cuestión estética, o al menos no una cuestión estética emancipada del problema histórico, de las implicaciones éticas de lo representado, por ejemplo en la medida en que la representación pueda ejercer una segunda ronda de violencia, esta vez simbólica, sobre las víctimas, como cuando —como en el ejemplo expuesto— en la trama de un film de ficción se incorporan imágenes reales pero descontextualizadas de las víctimas.

⁴⁷³ Como parece a veces en White.

⁴⁷⁴ En ese sentido, no puede dejar de mencionarse el acercamiento de W.G. Sebald en *Sobre la historia natural de la destrucción*, su particular respuesta al dilema sobre la poesía después de Auschwitz, presente de forma recurrente en toda su obra, (por ejemplo al hablar de Nossack, Amery, Boll o incluso de Nabokov), pero especialmente al referirse a la llamada literatura de escombros. Como ejemplos escogidos de entre esa producción tomamos sus reflexiones sobre *Momentos de la vida de un fauno* de A. Schmidt, que describe como “una obra dudosa, de marquetaría lingüística”, como “vanguardismo exhibicionista del momento de destrucción” (Sebald, 2003: 66-67) frente a, por ejemplo, *El ángel callaba*, de Heinrich Boll o el “trabajo arqueológico de Alexander Kluge [sobre la destrucción de Halberstadt] en las escombreras de nuestra existencia colectiva”. (Sebald, 2003: 69)

⁴⁷⁵ Igual que en otros casos, este filtro sirve para hacer practicable una poética (ética melancólica) de inspiración benjaminiana; la diferencia con las demás pautas de lectura es que en este caso se trata de un filtro que se plantea en negativo: que las obras —por bienintencionadas que puedan ser— no supongan una segunda ronda de violencia, simbólica, sobre las víctimas, contribuyendo así a reforzar la eliminación de la historicidad que pretenden salvar.

⁴⁷⁶ “A menudo se obliga a los alemanes a mirar a los muertos, en las que para ilustrar sus palabras se alternaban imágenes de nazis y de montañas de cadáveres y cada imagen duraba unos tres segundos. (Farocki, 2009/2013: 133)

Si solo se hubiera filmado a la gente sentada o recostada después de su liberación, para luego utilizar esas imágenes en el montaje y dar así la impresión de que esos presos estaban vivos en la cámara de gas (y un segundo después ya habían muerto y sus cuerpos inertes yacían apilados contra la pared), eso sería un abuso ejercido con medios cinematográficos, un acto de violencia simbólica. (Farocki, 2009/2013: 142)

Frente a estos supuestos de inadecuación, podemos referirnos, con el propio Farocki, a dos ejemplos de lo contrario, y dejar abierta la cuestión sobre un tercero, sobradamente conocido y más controvertido.

Un primer ejemplo es el de Alain Resnais, en *Nuit et Brouillard*⁴⁷⁷

Lo bueno de la película de Resnais es que no se propone hablar de todos los crímenes de los alemanes nazis, sino que se limita al sistema de los campos de concentración. Las películas que no se limitan en su tema corren el riesgo de que los crímenes nazis comiencen a competir entre sí. (Farocki, 2009/2013: 144)⁴⁷⁸

Un segundo ejemplo es el propio planteamiento de Farocki sobre la representación de la *Shoah* en *Aufschub – Dokumentarische Szenen aus einem Judendurchgangslager* (2007) y sus reflexiones en torno a la película de Rudolf Breslauer sobre el campo de Westerbork⁴⁷⁹ como forma de resolver ese dilema estético⁴⁸⁰, pero sobre todo ético, de la adecuación de la representación.

Las imágenes de Rudolf Breslauer (un fotógrafo de Múnich que huyó con su familia a Holanda) fueron filmadas por encargo del comandante del campo y son mudas. Me propuse utilizar solo este material y no agregar ni recortar nada de las secuencias citadas. Más de una vez aparece un destello al comienzo de las tomas producto de la puesta en marcha de la cámara. Su presencia indica que se trata del material en bruto, tal cual salió de la cámara. Me propuse no intervenir en la edición. Quería presentar el material de forma que invitara a una lectura propia. (Farocki, 2009/2013: 146)

⁴⁷⁷ Sobre su impacto en Marker véase Escandell A. (2013: 44), que define la película de Resnais como “dislocación de la conciencia provocada por un trauma psíquico”.

⁴⁷⁸ Se refiere Escandell (2013: 80) a “las implicaciones morales de la imagen traumática”. Frente a la convicción intuitiva de que lo que aparece en una fotografía “ha tenido lugar”, en el caso de imágenes traumáticas ocurriría lo contrario (al menos por un tiempo), es decir, la negación por el espectador de que tal cosa ocurrió. En ese mismo sentido habla Farocki en el caso del Napalm (*Fuego inextinguible*).

⁴⁷⁹ Puede verse también claramente en *Fuego Inextinguible* (1969).

⁴⁸⁰ Aunque sobre la saturación dice Farocki que si se muestran tal cual son —como por ejemplo en la violencia simbólica del final o en el caso del Napalm— “cerrarán los ojos a las fotos, a la memoria, a los hechos, a las relaciones entre ellos. (...) heriremos sus sentimientos como con napalm...solo podemos dar una “débil demostración de cómo funciona” Farocki (1969).

Finalmente, el tercer ejemplo, de sobra conocido y más controvertido es el de *Shoah* de Claude Lanzman⁴⁸¹, cuyo debate dejamos abierto⁴⁸².



(d) La fotografía: la imagen como negatividad significativa

Junto a los tres aspectos repasados (régimen escópico, punto de vista y violencia simbólica de las imágenes), una cuarta cuestión resulta relevante a los efectos de la poética que venimos desarrollando. El debilitamiento de la conciencia del tiempo, como problema moderno se plasma de manera singularmente intensa en el régimen escópico⁴⁸³ vigente⁴⁸⁴, en particular, sobre el de la imagen fotográfica en su relativamente novedosa ya, forma digital. Recuerda Byung-Chul Han que para Benjamin el valor de los objetos de culto depende de su existencia, no de su exposición. Más bien al contrario, es su ocultación lo que a menudo “eleva su valor cultural”. Frente a ello, “en la sociedad positiva, en la que las cosas, convertidas ahora en mercancía, han de exponerse⁴⁸⁵ para ser, desaparece su valor cultural a favor del valor de exposición. En lo que se refiere a este último, la mera existencia es por completo insignificante (Han, 2018: 25).

⁴⁸¹ Véase *Au sujet de Shoah* (1990), VV.AA., Ed. Belin, París.

⁴⁸² Fig. 59 Fotograma de *Shoah*, Claude Lanzmann (1985).

Fig. 60 Fotograma de *Fuego Inextinguible*, Harun Farocki (1969).

⁴⁸³ Contra ello parecería argumentar, como veíamos, De la Flor (2009a).

⁴⁸⁴ Al menos desde el giro visual.

⁴⁸⁵ Un sentido posible hoy a las palabras de Nancy que recogíamos más arriba: el cuerpo no tanto como significante-significado, sino como expositor-expuesto.

Sigue Han sobre Benjamin, recordando que en la fotografía el valor cultural es reprimido por el valor de exposición, si bien “el valor cultural no retrocede sin resistencias, sino que se repliega en un último atrincheramiento”: el rostro humano⁴⁸⁶.

Así no es casual que el retrato se encuentre en el centro de la temprana fotografía. A [juicio de Benjamin] en el “culto del recuerdo de los lejanos o difuntos seres queridos” encuentra su último refugio el valor cultural. En la “expresión fugaz de un rostro humano”, dice, hace gestos por última vez el aura de las tempranas fotografías. Esto es lo que constituye la belleza melancólica que no puede compararse con nada. (Han, 2018: 26-27)

Y sigue Han, con algo que se nos aparece como realmente significativo para nuestro trabajo, apuntando hacia la desaparición del rostro humano y su valor cultural de las fotografías,

El rostro humano, con su valor cultural, hace tiempo que ha desaparecido de la fotografía. La época de *facebook* y *photoshop* hace del “rostro humano” una faz que se disuelve por entero de su valor de exposición. La faz (*face*) es el rostro expuesto sin “aura de la mirada”. Es la forma de mercancía del rostro humano. (2018: 27)⁴⁸⁷

En esta superficie transparente habita la “inmanencia de lo igual”. Es in-significante diríamos; el rostro, en sus distintas manifestaciones, deja de proporcionar contenido al emblema esencial, la imagen deja de ser insistente. En la medida en que desaparece el negativo, desaparece también la ausencia y el resto. Ante la pregunta por lo que queda, la respuesta es que no queda siquiera la ausencia. No hay resto. No puede quedar nada; se colma la naturalización de la historia: “en la fotografía digital está borrada toda negatividad, ya que no necesita ni la cámara oscura, ni el revelado. No la precede ningún negativo. Es puro positivo. Se apaga el devenir, el envejecer, el morir”⁴⁸⁸ (Han 2018: 27).

⁴⁸⁶ Tal vez igual que veíamos en la pintura barroca y el retrato.

⁴⁸⁷ En sentido aparentemente contrario parece pronunciarse De la Flor (2009a) al hablar de la “mirada opulenta” o, si se prefiere, del “aumento de “lecturas del mundo disponibles” frente a quienes creen que se produce un “deterioro generalizado de la percepción” como consecuencia de la proliferación y sobrecarga imaginal que nuestra época” soportaría y que él niega. En ese mismo sentido no parece estar de acuerdo con quienes piensan que se estaría cayendo en una asimbolía o “falta de simbolización de la percepción, que habría abandonado para siempre sus aspiraciones a ser constituyente, aurática”.

⁴⁸⁸ Fig. 61 *Mrs Elizabeth (Johnstone) Hall, Newhaven fishwife*, R. Adamson, D.O. Hill (1843-1846), National Gallery of Scotland (recogida en Benjamin, 2008: 25).



Si Barthes entiende la fotografía como “una forma de vida para la que es constitutiva la negatividad del tiempo” (Han, 2018: 28), frente a ella, frente a la fotografía analógica, la fotografía digital es para Han,

Una fotografía digital, sin nacimiento ni muerte⁴⁸⁹, sin destino, ni sucesos. El destino no es transparente. A la fotografía transparente le falta la condensación semántica y temporal. Así, no habla (...) El contenido temporal del “ha sido así” es para Barthes⁴⁹⁰ la esencia de la fotografía. La foto da testimonio de lo que ha sido. Por eso la tristeza es su temple fundamental. Según Barthes la fecha es parte de la foto porque “obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones”. La fecha imprime en ella la mortalidad, la caducidad. (Han 2018: 28)

En esa misma línea, Escandell (2013: 80) apunta a la cualidad significativa —la muerte de lo representado implícita en la representación— como valor intrínseco de la fotografía,

La pulsión de muerte preside toda la reflexión de Barthes.⁴⁹¹ Es decir la muerte de lo representado, según el autor, sería una cualidad intrínseca en la imagen fotográfica. En la

⁴⁸⁹ Que nunca amarillea ni se decolora (más que cuando se le aplica el efecto-*fake* correspondiente, claro).

⁴⁹⁰ En todo caso, Barthes reflexiona sobre el debilitamiento de la conciencia del tiempo, de los rituales de la muerte y de la fotografía. Hay una cierta ironía en el papel que esta puede jugar (*La muerte llana*), siempre limitado además, a pesar de fragmentos como este:

¿Qué es lo que va a abolirse con esa foto que amarillea, se decolora, se borra, y que será echada a la basura, si no por mí mismo —soy demasiado supersticioso para ello por lo menos a mi muerte? No tan sólo la “vida” (esto estuvo vivo, fue puesto vivo ante el objetivo), sino también, a veces, ¿cómo decirlo?, el amor. Ante la única foto en la que veo juntos a mi padre y a mi madre, de quienes sé que se amaban, pienso: es el amor como tesoro lo que va a desaparecer para siempre jamás; pues cuando yo ya no esté aquí, nadie podrá testimoniar sobre aquel amor: no quedará más que la indiferente Naturaleza. Hay en ello una aflicción tan penetrante, tan intolerable, que Michelet solo frente a su siglo, concibió la Historia como una Protesta de amor: perpetuar no tan sólo la vida, sino lo que él llamaba en su vocabulario, hoy pasado de moda, Bien, Justicia, Unidad, etcétera. (Barthes, 2009: 106-107).

⁴⁹¹ Véase también: *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Boris Kossoy.

capacidad que tiene la fotografía de actualizar continuamente su referente, en la incuestionable verdad de esa presencia, estaría expresando a la vez su propia desaparición. (Escandell, 2013: 81)

Frente a esta temporalidad intrínseca, frente a su significancia o aparición en el espacio significativo, concluye a nuestros efectos Han que “la fotografía de hoy, completamente llena por el valor de exposición muestra otra temporalidad. Está determinada por el presente carente de negación, sin destino, que no admite ninguna tensión narrativa” (Han, 2018: 61).

Aquí tenemos una clave. La in-significancia, la ausencia de negación y negatividad, la desaparición de la conciencia, histórica, de muerte, del arte, colectiva. La fotografía digital sería en ese sentido, precisamente un *no lugar*, carente⁴⁹² de valor simbólico, ajena a lo histórico, identitario —por la inmanente igualación— e incluso a lo relacional (que es solo aparente, falso)⁴⁹³. “La masa de la información y la comunicación brota de un horror vacui (...) elimina la distancia y hace imposible la contemplación y la reflexión estética”. Diríamos que la melancolía —y aquella belleza melancólica— deja de ser posible, igual que desaparece la mirada al tiempo (Han, 2018: 32-33).

En los tres primeros casos que veíamos con Farocki podemos identificar un efecto último similar (aunque quizás más potente) al que se produce en caso de la imagen digital con respecto a la imagen analógica, expresión de la temporalidad en sentido barthesiano. Es similar, decimos, porque a través de distintas vías —algunas de ellas incluso involuntarias— se consigue un efecto in-significante, se produce el borrado de las huellas, la anulación de la significación.

El estudio de la producción de *imágenes in-significantes* que saturan o borran y, en sentido contrario, la búsqueda de *imágenes insistentes* —que por ejemplo, mediante su capacidad relacional, con otras imágenes o con el texto se oponen al proyecto de olvido—, es una forma de hacer practicable en los textos la poética de inspiración benjaminiana que venimos desarrollando. Desocultar, humanizar el punto de vista e interrogar sobre la violencia de las imágenes, son tres formas concretas en las que puede efectuarse esa indagación en lo visual del espacio significativo, tres posibilidades de llevar a la práctica una poética (ética melancólica).

⁴⁹² Cabría reflexionar sobre si, a lo sumo, está dotada de un valor precario.

⁴⁹³ El propio Han (2018: 32-33) apunta que “la transparencia va unida a un vacío de sentido (...) *desaleja* todo hacia lo uniforme carente de distancia que no está cerca ni lejos”.

Abundando en estas pautas de indagación, tal vez sea pertinente un comentario adicional: frente a una política visual aséptica, podría plantearse una estrategia basada en el desmontaje y la preservación.

Si pensamos en la relación entre destrucción y literatura y artes en general, vienen a nuestro recuerdo las palabras de Walter Benjamin: “La poesía no destruye, pero desmonta”. En verdad, en las palabras de Benjamin se intuye que el desmontaje, como proceso, lleva en sí una expectativa de (re)montaje, un horizonte de nueva creación, una construcción-ahora. Así que, cuando Benjamin dice, “la poesía no destruye, pero desmonta”, está diciendo también, la poesía no destruye, sino que (re)construye (e incluso resucita). Es también el sentido de la cita de Flaubert en sus tesis sobre el concepto de historia: “*peu de gens devineront combien a fallu être triste pour ressusciter Carthage*”⁴⁹⁴. El desmontaje se distingue así —como expectativa— de la destrucción y del simple (y desorganizado) despiece.

Aunque como vemos, bien pudiera decirse también que la poesía no destruye, sino que preserva. Benjamin también parece decirnos que en cierto modo, desmontar es una forma de insistir, de evitar la destrucción (desaparición), ya sea con la intención de preservar esas piezas separadas, tal vez embaladas y depositadas en un almacén a la espera de que después de un tiempo puedan volver a unirse, ya sea como modo de preservar algo que nunca fue construido o que no fue visible, pero que tal vez existió; una verdad posible pero invisible, silenciada, frustrada o nunca insertada en un relato. Desmontar es en ese sentido una forma de preservar⁴⁹⁵, un hacer posible que algo exista, que se cuente, que se nombre, sacándolo a la luz, poniéndolo a la vista.

Finalmente, esas palabras de Benjamin, “la poesía no destruye, pero desmonta”, dejan entrever una misteriosa relación entre el desmontaje y el tiempo (el proceso y la espera, la memoria y la imaginación) y entre el desmontaje y la historia (los hechos, el relato y la verdad)⁴⁹⁶. Desmontaje y preservación, he aquí dos acciones o procesos (que son a su vez funciones) posibles de la poesía, de la literatura, del arte en general a los que nos referiremos en la última sección.

⁴⁹⁴ Pocos adivinarán cuanta tristeza se requiere para reconstruir Cartago.

⁴⁹⁵ Especialmente, de preservar lo frustrado, diríamos con Mate.

⁴⁹⁶ Con toda la minúscula que se quiera.

(3) Metábasis: figuras y detalles de lo intersticial

Presentábamos en el capítulo anterior tres escolios como avance de algunas cuestiones que hemos venido desarrollando en las últimas secciones dentro del *espacio significante*. Visto lo escénico y las imágenes, concluiremos haciendo referencia a la *metábasis*, aunque ya se nos ha aparecido entre los intersticios de ambas. Recordemos que para Benjamin en el *Trauerspiel* nos encontramos ante la muerte como metábasis, como transfiguración o desplazamiento, como intersticio entre la vida y la muerte.⁴⁹⁷

En ese sentido, espacio significante es también un *espacio comunicante*. Y junto a los espacios y las imágenes, aparecen en él determinadas figuras comunicantes. El fantasma es probablemente la más evidente pero pueden buscarse muchas otras; aunque, en realidad todas estas figuras tienen algo de fantasmático, por eso aquel ejemplo de De Piacenza, la *fantasmata*, encarna tan perfectamente su temporalidad. No es posible hacer una lista exhaustiva de tales figuras; en cambio, indagar en las obras sobre estas figuras de lo intersticial es otra forma de hacer practicable la poética que aquí venimos desarrollando.

Como ejemplos, podemos pensar en juguetes, figurillas y pequeños objetos de aire benjaminiano, o en pequeños seres naturales (pequeños animales que revolotean, polillas, mariposas, etc.), pasando por todo tipo de figuras del desplazamiento humano, sea físico, identitario o de otra índole ⁴⁹⁸ (el exiliado, el converso-asimilado, el errante, los personajes fronterizos e incluso, quienes velan el desplazamiento, los custodios, los guardianes, etc.). Ejemplos elementales sobre los que se podría indagar serían la estatua, el converso o el niño salvaje.⁴⁹⁹

A veces esas figuras son más bien simples detalles (o las figuras aparecen, se intuyen, precisamente a partir de esos detalles) como el detalle en una persiana abierta en un cuadro-sueño de De Chirico (Földényi, 2018: 13) en el que todas las demás ventanas de la ciudad están cerradas: “supone una señal de vida, de la vida extinguida. Si me quedo largo rato contemplando el cuadro y pensando a la vez en esa persiana semiabierta, el espacio empezará a poblarse al cabo

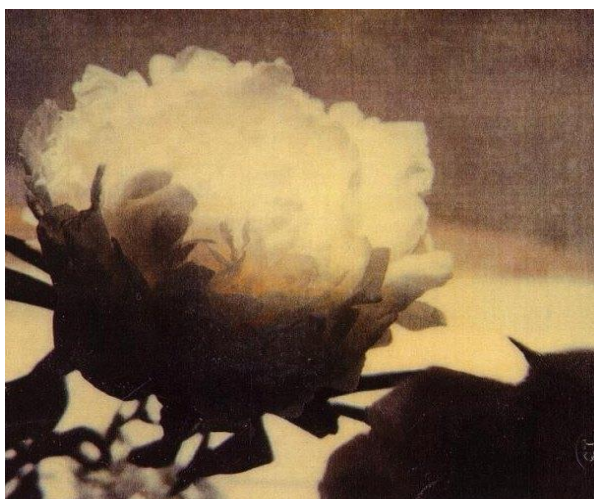
⁴⁹⁷ Véase Ruiz de Samaniego (2013).

⁴⁹⁸ Segismundo es otra, por cierto.

⁴⁹⁹ Véase *Caspar Hauser*, de J. Wassermann (2002), o la obra *Kaspar* de Peter Handke (2002).

de poco. De personas que, sin embargo, no están vivas. Y tampoco muertas. Son muertos vivientes”.

Otro ejemplo en ese sentido, que no es figura pero sí remite a la idea de metábasis es el color, donde ciertos tonos pueden funcionar en ese mismo sentido; fotografías que amarillean, superficies oxidadas, el verdor del musgo en asociación con la piedra, lo ceniciento y en definitiva aquellos tonos que indican un desplazamiento, una inestabilidad temporal del propio color, desgastado o simplemente —como en el caso del musgo junto a la piedra— evocador de una temporalidad geológica. Indagar, prestar atención y argumentar en ese sentido será una forma de hacer la poética desplegable.⁵⁰⁰



Coda. El resto y el desplazamiento

Junto a la *poética del territorio*, en la que destacábamos la importancia de los lugares donde se depositan los restos, la *poética del umbral*, caracterizada por espacios de tránsito, y las *imágenes significantes*, la existencia de *figuras del desplazamiento* que podrían también ser denominadas figuras de la incertidumbre o de lo intersticial cierra el presente (y no exhaustivo) catálogo de aspectos sobre los que puede indagarse, en textos y obras de distinta naturaleza, para definir un espacio

⁵⁰⁰ Fig. 62 *Tree-peony*, fotografía de Cy Twombly (1980). Bassano in Teverina, Edition 16. Fuente: Cy Twombly Foundation.

significante, un benjaminiano espacio melancólico dentro de la poética que venimos desarrollando.

En todo caso, si al hablar del espacio en sí, hablábamos de lugares de depósito de restos, al hablar de figuras la clave está en el resto en sí: la ruina, el polvo, el sedimento... o la propia palabra. A ello, a la lengua como resto y al poeta como quien lo produce dentro de un determinado modo de entender la escritura, vinculada a la preservación y a la función cultural dedicaremos precisamente la última sección de este orden ético-estético melancólico y del presente capítulo.

Vuelve así ahora a estas páginas la fórmula de Benjamin: si concediésemos el lenguaje a las cosas de la naturaleza, inmediatamente comenzaríamos a escuchar su lamento. No es menos plástica la que nos presentaba María Zambrano en *La destrucción de las formas*,

Estamos en la “noche oscura de lo humano”. Se esconde tras la máscara, y el mundo vuelve a estar deshabitado. Son los paisajes lunares: tierras secas y blancuzcas, paisajes de ceniza y sal. Playas gigantescas tras de la retirada marina, vegetación mineral, flores calizas y caracolas, algas informes, criaturas amorfas de un reino que no es la vida ni la muerte. Y es también el desierto, la extensión sin término. Y los residuos de lo humano, pues al fin lleva su huella. Huella que enseña y hace patente el eclipse y la tristeza, como si solo esas cosas sin belleza alguna llorasen al huésped ido (Zambrano, 2016: 388)

Indagar acerca de este enigma —que, como en el *Trauerspiel*, entrelaza arte y tristeza (Palmier 2010: 225)— en el interior de las obras teniendo presente la visión barroca y el pensamiento poético de Walter Benjamin, tal vez sea también una forma posible de cepillar la historia a contrapelo. Antes de hacerlo, a modo de variaciones, en las obras que hemos elegido de Max Aub, Giorgio Bassani y W.G. Sebald, debemos dedicar una última sección al *sujeto fundante* del orden (ético-estético) melancólico. Con ello cerraríamos los aspectos dedicados a la melancolía, y con ello el trío de elementos imbricados que forma, a nuestro juicio, con origen y alegoría, la clave de bóveda de una poética posible a partir de la visión benjaminiana de la historia.

4.3.2.3 El sujeto fundante y la función cultural de la escritura

El lenguaje, como materialidad del pensamiento, como manifestación de la conciencia, abre paso al sentido político. Es esta una lectura posible de lo que Benjamin expresó ya tempranamente (*La significación del lenguaje en el Trauerspiel y la tragedia*, 1916): “toda la naturaleza comenzaría a lamentarse si le confiriéramos la palabra”. Y decíamos, que esa conciencia, que es conciencia histórica, conciencia de muerte -también de la pequeña muerte-, de tiempo y, desde luego, conciencia ético-política, no nace hasta el preciso instante de Lascaux, como bien nos mostró Bataille. Ahora, nos dice Benjamin, es preciso administrar el antídoto⁵⁰¹ contra la naturalización de la historia, contra todo intento de volver —real o metafóricamente— al momento (pre-lingüístico) anterior al nacimiento de la conciencia. Y ante la abolición del significado, ante la expulsión de la ética que se produce por el despliegue de una estética in-significante, pueden, tal vez, asociarse melancolía y resistencia.

Entonces, llegados a este punto tan cercano al final, pensamos que el poeta (el escritor, el artista)⁵⁰² puede entenderse como sujeto fundante de este orden ético-estético melancólico del que venimos hablando desde hace ya muchas páginas; pero no se trata de un sujeto fundante que actúe aisladamente, como individuo genial, casi olímpico, lo que sería contradictorio con su tarea de *des-aislar* como enseguida veremos. Es un sujeto fundante por su función relacional, o si se nos admite el símil, como sujeto constituyente, o incluso como constituyente constituido en la medida en que su función de preservar se lleva a cabo en permanente revisión, como benjaminiano poder de construcción-ahora. Sujeto fundante, pues, en su función y en-relación-con, ya que sin esa función-relación no sería más que una imagen grotesca de sí mismo.

Sin ánimo exhaustivo, en tanto que sujeto fundante podemos pensar que adquiere varias dimensiones:

- Es el que tiene la responsabilidad de mirar, el que tiene esa función de mirar al tiempo dotándolo de significación.
- El que mirando, es responsable de guardar, velar, desvelar, preservar.

⁵⁰¹ Un antídoto benjaminiano compuesto por la imbricación de los tres órdenes aquí desarrollados, el sintáctico, el simbólico y el ético-estético, en un desmembramiento a tres que no tiene tanto naturaleza constitutiva como expositiva, función instrumental para ser capaces de asir, para tratar de extraer, desplegar y aplicar una poética.

⁵⁰² Obviamente, no toda escritura cumple esta función.

- El que lo hace como especialista social.
- El que salva, en su interés por la humanidad sufriente.
- El que produce la lengua como resto.
- El que se ensimisma en su labor de producción de restos, huellas, descartes y otros fracasos.
- El que —en su ensimismamiento y en su empatía-tristeza con la humanidad sufriente— sufre a su vez, en sí, un continuo desplazamiento.
- El que se encuentra siempre en construcción-ahora.

Veamos cómo todas estas dimensiones pueden concretarse e imbricarse en cuatro aspectos que, añadidos a los que se han ido desarrollando hasta ahora, pueden servir como vectores o pautas de aplicación para indagar en los textos a partir de la poética que así cerramos: (1) la mirada al tiempo y a la humanidad sufriente; (2) el paradójico ensimismamiento-desplazamiento; (3) la fundación de la palabra poética como resto; y (4) la responsabilidad frente al aislamiento, asociada a la función cultural de la literatura y las artes.

(1) Una mirada al tiempo

Venimos aludiendo a la melancolía como una mirada al tiempo. Hasta ahora ha faltado una pregunta que resulta esencial ante semejante afirmación. Si la melancolía es una mirada al tiempo, ¿quién, cómo y desde dónde mira? El carácter relacional de la obra de arte y del concepto benjaminiano de temporalidad no permite evadir la pregunta, sino, muy al contrario, cargar de eticidad la relación que se establece entre el objeto y el sujeto que lo crea, pero también la que se establece con el receptor de sentido, o la del propio acto de creación. Nos acercamos al valor y la función cultural (social y antropológica) del arte y la literatura.

En esa función, el escritor o el poeta —a ello nos referíamos al situar a Benjamin en la estirpe de Heine, en cercanía con Keats— puede ser sujeto fundante del orden melancólico en una dimensión doble: como sujeto ensimismado por antonomasia, pero sobre todo, en un sentido algo más técnico, como especialista encargado de la preservación.

Esta es una función de la literatura que aúna aquella función social de atención a la humanidad sufriente (Keats), con una función más amplia⁵⁰³, más general, si se prefiere. La mirada al tiempo es ahí, como señala Pujals sobre Keats (2004: 300), un intento de comprensión de la temporalidad, una reacción que surge a partir de la conciencia de la historicidad humana, la universal y la de las criaturas (su envejecimiento y su vida finita⁵⁰⁴). Esta es una respuesta posible a la pregunta enigmática sobre las relaciones entre el arte⁵⁰⁵ y la tristeza: la *capacidad del poeta* para salvar durante un instante fugaz, e incluso, su responsabilidad en tanto que especialista que puede cumplir una función (social): la de convertir el auto-engaño o el mero escapismo en serena conciencia del tiempo que tiene, además, sentido de conciencia colectiva.

Como señala Pujals (2004: 300), en relación con *La caída de Hyperion*, en esta obra —y a diferencia de *Hyperion*— “el poeta (...) [recibe] revelaciones sobre la historia del cosmos y la función social de la poesía. El énfasis de Keats está ahora en la diferencia entre el poeta soñador, creador de una poesía concebida como escapismo, y la poesía como una actividad solidaria con el sufrimiento humano”. La escritura encuentra así su correlato en la empatía: “este interés por una humanidad sufriente adquiere una dimensión específicamente vinculada a la naturaleza de la poesía y a la función del poeta en la sociedad”. La definición de melancolía como mirada al tiempo puede entonces comprenderse mejor si pensamos en un sujeto melancólico —el poeta en su empatía con las cosas muertas, como diría Benjamin, en su mediación entre el arte y la tristeza—, que colma una función social que es, en último extremo, función cultural.

Una de las *Odas* de Keats (2011), *Oda a un vaso griego*⁵⁰⁶, sirve como ejemplo de esta mirada⁵⁰⁷:

⁵⁰³ Cercana a la memoria colectiva relacionada, pero diferente.

⁵⁰⁴ Aunque no solo es eso de lo que hablamos.

⁵⁰⁵ Y la belleza, aunque no necesariamente.

⁵⁰⁶ Fig. 63 *Vaso griego* (grabado basado en el jarrón de Sosibios del Museo del Louvre), dibujo de John Keats (1819), The Keats-Shelley Memorial House, Roma

⁵⁰⁷ Reproducimos solo las dos últimas estrofas.



Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands drest?

What little town by river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
'Beauty is truth, truth beauty'—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

Tal vez, como veíamos con Mate en el caso de Calderón o Goya, aquí se trate simplemente de que las criaturas encadenadas sueñen con su liberación; de establecer un pequeño resquicio intersticial, de lograr mantener con vida durante un instante siempre surgiente, en la tensión

temporal de la *fantasmata*; como resume Pujals (2004: 301), “la belleza será verdad solo en tanto en cuanto seamos capaces de definirla en términos generosos que abracen el sufrimiento y la muerte”.

Mantener con vida, esa era precisamente la función cultural del escultor en el antiguo Egipto, sujeto fundante o constituyente, en tanto que su función era la de construir una residencia —la escultura— para el *ka*, el [resto] superviviente.⁵⁰⁸

(2) Ensimismamiento melancólico y el desplazamiento subjetivo del poeta

Observamos en el poeta un fenómeno paradójico. El ensimismamiento que produce su labor es una búsqueda que provoca un no-ser-en-sí, un continuo desplazamiento de su subjetividad, de su identidad: “no hay nada más impoético que un poeta, porque es siempre algo distinto de sí”, nos dice Keats en su carta sobre el sujeto poético⁵⁰⁹.

En ese “su incesante faltarse a sí mismo para consistir únicamente en la alienación y la inexistencia”, en ese perpetuo desplazamiento de la voz poética el poeta encuentra, creemos, su propio juego de máscaras, de heterónimos, que le permite, por desubjetivación, por desdramatización de su propia identidad, un triple estado melancólico: el de desplazado identitariamente; el de excéntrico visualmente, su punto de vista; y el de empático, pues más que ensimismado en su permanente huir de sí, se encuentra en condiciones de asumir la condición sufriente del otro.

Hemos acudido ya a la fórmula de Benjamin en el libro sobre el Barroco, que es aquí plástica y clara sobre el ensimismamiento de la melancolía y del melancólico: “en su perseverante ensimismamiento [el melancólico] asume en su contemplación las cosas muertas a fin de redimirlas” (Benjamin, 2010a: 371).

⁵⁰⁸ Memoria superviviente.

⁵⁰⁹ Citado por Agamben, G. (2005).

(3) La fundación de la palabra poética como resto

Vemos que no estamos lejos de la pregunta de Adorno que planteábamos como referencia en nuestro punto de partida, ni de la que formulábamos con Heine, sobre cómo hacer compatibles la poesía y el sufrimiento, el lenguaje y el duelo, el lamento, cuestión central en el benjaminiano libro sobre el Barroco.

Dando un paso más en la misma dirección, Agamben nos recuerda con Hölderlin⁵¹⁰ que “lo que queda, lo fundan los poetas” y nos aclara que estas palabras “no deben ser comprendidas en el sentido trivial de que la obra de los poetas es algo que perdura y permanece en el tiempo. Significa más bien que la palabra poética es la que se sitúa siempre en posición de resto, y puede, de este modo, testimoniar. Dar un testimonio que no es solo “contar los hechos”, sino velar —en el doble sentido de guardar vela, de pasar la noche como custodio, y de proteger, de cubrir con velos y artificios— para desvelar, para permitir el acceso a lo que no puede de otro modo conocerse. Velar es así una labor de culto (cultural) que corresponde al poeta.

Testimonio pues en tanto que sujeto fundante de la lengua como resto, como lo que queda, lo que sobrevive en acto a la posibilidad -o la imposibilidad- de hablar. Esa es también la diferencia entre el testigo y el escritor, a la que también se refiere Agamben (2005).⁵¹¹

Aquí es pertinente referirse, a partir del planteamiento de Agamben, a dos cuestiones conexas: el valor de los testigos; y la mencionada diferencia entre el testigo y el escritor que testimonia.

- El valor de los testigos

La cuestión sobre el valor de los testigos atañe al debate entre memoria e historia. Vinculada a la sacralización y subsiguiente saturación de la memoria, a la que nos referíamos anteriormente, se plantea la cuestión de la “dependencia de la voz de los testigos” (Juliá, 2010) y su escasa fiabilidad en un doble sentido: la posibilidad de impostura y la inseparable unidad entre memoria y olvido de manera que “al traer el pasado al presente con el propósito de establecer un deber — que será de duelo o celebración, de reparación o de gloria—, o de construir una identidad

⁵¹⁰ Además del verso de Hölderlin, Agamben recoge pregunta y respuesta que dio Hannah Arendt en 1964 a la pregunta de su entrevistador Günter Gaus, en la conocida entrevista televisiva: “¿Qué queda? Queda la lengua materna”. *Zur person*, ZDF 1964: <https://www.youtube.com/watch?v=WDovm3A1wI4>

⁵¹¹ Especialmente en relación con Primo Levi.

diferenciada, necesariamente olvida” (Julia, 2010). Dos ejemplos de esto serían el afloramiento en el debate público de la destrucción de las ciudades alemanas por los bombardeos alemanes durante la Segunda Guerra Mundial y la selección de testigos y lugares polacos efectuada por Claude Lanzman para su filme *Shoah*, lo que para Shlomo Sand (2008: 77 y ss.) implicaría que “cuando sustituimos la historia crítica por el recuerdo personal estamos aportando un elemento de manipulación política que despeja el camino, consciente o inconscientemente, a un género nuevo de presentación mitológica del pasado”.

Sin embargo, parece que una cosa es la autonomía de la historia y otra su insuficiencia. Esta visión contrasta, a nuestro juicio con la de otros autores como Agamben cuando —en línea con la aporía de Auschwitz— señala la importancia moral del testigo e incluso, como señala Mate, la importancia para desbaratar, precisamente, las manipulaciones de la construcción oficial de la historia/memoria o, en último extremo, de su relevancia para evitar que el proyecto sistemático de desaparición que es el exterminio triunfe.

La existencia de impostores no parece suficiente para desacreditar la memoria en el conocimiento del pasado, ni mucho menos para desacreditar el papel del testigo y del testimonio (directo o indirecto). Cosa diferente es atribuir al testigo un valor absoluto; o convertir la reflexión ética sobre el pasado en un proceso judicial, en tanto que, como señala Agamben (2005: 15), “el testimonio nada tiene que ver con el establecimiento de los hechos con vistas a un proceso”; o no reconocer que el conocimiento que aporta la historia debe servir para desenmascarar a los falsos testigos o los falsos testimonios, sean estos personales o documentales.

En ese sentido, la clave —un conocimiento basado en lo trémulo y lo afectivo que permita trascender la razón operativa— la aporta Didi-Huberman,

La memoria no solo requiere nuestra capacidad de suministrar recuerdos circunstanciados. Los testigos principales de [Birkenau] nos transmitieron tanto afectos como representaciones, tanto impresiones fugaces, irreflexivas, como hechos declarados. (...) Es en ese sentido que su estilo nos importa, en ese sentido que su lengua nos estremece. Como nos importan y nos estremecen las opciones de urgencia adoptadas por el fotógrafo clandestino de Birkenau para dar una consistencia visual -donde lo no reconocible está en disputa con lo reconocible, como la sombra está en disputa con la luz-, para dar una forma a su testimonio desesperado. (Didi-Huberman, 2014: 50)

- El testigo y el escritor

Una segunda reflexión —a la que aludiremos con brevedad en tanto que Agamben (2005) se ha referido nítidamente a ella— es a nuestros efectos incluso más relevante: la diferencia entre el escritor (incluso o especialmente *el que no estuvo allí*) y el testigo superviviente. Esa diferencia, encuentra, a nuestro juicio un elemento determinante en la desigual posición de responsabilidad de uno y otro. Desde la atalaya de estas páginas no estamos en situación de definir cuál sea la responsabilidad de un testigo superviviente, cuya supervivencia nos habla de su condición de víctima inocente. Sí parece que puede pensarse que la escritura (el poeta, el escritor, el artista) puede asumir una especial responsabilidad en la construcción de un lugar, de una residencia, a partir del [resto] superviviente y precisamente para preservarlo.

(4) La responsabilidad de des-aislar y la función cultural

Hay un ensayo de Maurice Blanchot (2003), *Los intelectuales en cuestión*, en el que reflexiona sobre literatura y política y, en especial, sobre el papel de los intelectuales. Blanchot comienza refiriéndose al *Affaire Dreyfuss* —una victoria provisional frente al antisemitismo y nacionalismo— y concluye con René Char. Recuerda el poeta en sus textos los días de la resistencia y, en particular, el fusilamiento en 1943⁵¹², por parte del batallón del que Char formaba parte, de un grupo de soldados alemanes. Dice Blanchot que “esta increíble fecha [1943] sigue suspendida sobre nuestras cabezas. Su repetición sigue siendo posible. Y es esa fecha la que, creo yo, prohíbe a los intelectuales concebir la esperanza en una desaparición que les evitara definitivamente hacer frente a las cuestiones y a su propia cuestión” (2003: 117-118).

Ante la falsa esperanza de la no repetición denunciada por Blanchot, vienen a la cabeza las palabras de María Zambrano al definir la cultura como *sistema de esperanzas y desesperanzas* (memoria cultural sería entonces memoria de las esperanzas y las desesperanzas). En ese sentido, la función cultural de la literatura va más allá de lo coyuntural —de la mera obligación moral que Blanchot atribuye a los intelectuales como grupo con especial auto-conciencia en tiempos difíciles—, y devuelve al arte y a la literatura su carácter instrumental primigenio, que como la máscara, des-

⁵¹² Enseguida nos ocuparemos, con Bassani, de otros fusilamientos, ese mismo año (*Una noche de 1943*).

aísla⁵¹³, se pone al servicio de una conexión, “con algo perdido” (Zambrano, 2016: 389) y permite dejar huella de esperanzas y desesperanzas.

Aún muy probablemente sin pensar en ella, Barthes nos recuerda la ambivalencia de la alegoría benjaminiana que resume en una fórmula sencilla: “no hay literatura sin una moral del lenguaje” (1972: 12). O dicho de otra forma, siempre queda la responsabilidad del escritor a la hora de elegir “el modo de pensar y entender la literatura”⁵¹⁴. Subiendo un poco más la apuesta, podríamos decir en términos sartreanos que a la vez que el escritor se libera (de la convención), asume como *la más pesada carga* la responsabilidad de su escritura.

Es en ese sentido en el que puede decirse que el arte se libera de la artificiosa necesidad de parecerse a la realidad, volviéndose así el realismo una cuestión de índole moral. También es, precisamente, el fundamento de una textualidad abierta.

⁵¹³ Y pensar si frente a la experiencia de radical aislamiento siempre queda la responsabilidad de des-aislar. Sobre la soledad, el miedo y el radical aislamiento como caldo de cultivo de las experiencias totalitarias del siglo XX, véase María Zambrano (1945), *La agonía de Europa*.

⁵¹⁴ A ello nos referiremos en la tercera parte al tratar los textos de Max Aub, Giorgio Bassani y W.G. Sebald.

Tercera parte

Variaciones sobre la posibilidad de una poética: melancolía y resistencia en Aub, Bassani y Sebald⁵¹⁵

⁵¹⁵ Cada una de estas variaciones tiene diferente estructura, como ejemplos de las distintas posibilidades de poner en práctica la lectura de obras a partir de la poética melancólica que aquí hemos tratado de desplegar. Como señalábamos en la introducción en la elección de los autores y textos ha pesado tanto como su supuesta cercanía, su heterogeneidad, ya que no se trata de un estudio comparativo entre ellos, sino de la prueba de la poética en textos formalmente muy diferentes.

Por otro lado, a lo largo de la segunda parte se han ido planteando en cada sección vectores o pautas concretos para hacer la poética practicable. Entre tales pautas o vectores destacan en relación con cada uno de los fundamentos :

(1) Origen. El mosaico o las figuras análogas, dentro del orden sintáctico-temporal asociado al concepto benjaminiano de origen.

(2) Alegoría. Dentro del orden [para lo] simbólico, el estudio del funcionamiento alegórico desde la comprensión de esta forma como grado cero de la legibilidad o visibilidad del mundo.

(3) Melancolía. Dentro del orden ético-estético, fundamentado en la melancolía y que funciona además como piedra angular de toda la poética destacamos a su vez tres claves:

- El emblema de lo esencial, dentro del cual puede estudiarse la historicidad biográfica a partir del cuerpo, la calavera, el cadáver, la máscara, la estatua, la piedra, pero también los gestos, los silencios, las resonancias.

- El espacio significativo. En él, puede pensarse en indagar sobre una poética del territorio (el texto y el territorio), en la que destacábamos la importancia de los lugares donde se depositan los restos; y una poética del umbral, caracterizada por espacios de tránsito. Asimismo, puede pensarse en las imágenes (in)significantes, así como en la existencia de figuras del desplazamiento que podrían también ser denominadas figuras de la incertidumbre o de lo intersticial dentro del catálogo de aspectos sobre los que puede indagarse, en textos y obras de distinta naturaleza, para definir un espacio significativo, un benjaminiano espacio melancólico dentro de la poética que venimos desarrollando.

- El sujeto fundante. Finalmente puede indagarse sobre los diferentes aspectos relacionados con la función de preservación del sujeto fundante, conforme a aquella definición egipcia del escultor: “el que mantiene con vida”.

Pero estas pautas o vectores son solo indicativos, formas posibles de hacer la poética manejable; ni resultan preceptivos, ni tienen pretensión de exhaustividad, de manera que su uso en los textos en virtud de la aplicación de la poética podrá darse en todo o en parte, como es el caso de las variaciones que aquí traemos.

Variación número 1

Max Aub: antimemorias en forma de almazuela

El caso de Max Aub podría ser un paradigma de cómo la peripecia vital de un escritor llega no solo a influir en su obra sino en la literatura crítica sobre ella. En ese sentido, pensamos que el exilio de Max Aub después de la Guerra Civil española tuvo al menos tres consecuencias.

La primera es que como era de suponer su marginación o arrinconamiento territorial, su destierro o transtierro, consiguió el objetivo buscado por todo alejamiento, su “supresión”, su inexistencia, a partir de la salida de los circuitos literarios españoles y de su olvido por la historiografía literaria española. Si el luctuoso tema de la España perdida es recurrente en su obra, bien podemos decir que la pérdida es de doble dirección y que Max Aub ha sido durante décadas un escritor extraviado por la literatura española.

La segunda es una consecuencia paradójica y sirve como matización a lo anterior, ya que podríamos pensar que realmente el olvido, la pérdida, no fue nunca total. Siempre mantuvo el contacto con los círculos editoriales (Carmen Balcells era su agente) y literarios (por ejemplo su correspondencia con Cela o Aleixandre) y siempre quedó un pequeño cajón de sastre en los márgenes de todo manual de historia de la literatura española contemporánea, un cajón anacrónico y extraterritorial en el que poder guardar la literatura del exilio; Aub, Zambrano, Ayala, entre muchos otros. Decimos que es consecuencia paradójica porque su supervivencia se vincula precisamente a su desaparición, a su transtierro.

Y aún podemos pensar en una tercera consecuencia. Si finalmente parece que la obra de Aub vive en los últimos años una auténtica vida póstuma⁵¹⁶, un renacer editorial, sin embargo creemos que permanece fuertemente influido por la oscuridad y olvido previos que han determinado y continúan determinando, si no la literatura crítica, al menos sí la percepción general de su obra.

⁵¹⁶ En los últimos años se ha aludido a la recuperación y revisión de su obra como la “nueva vida editorial de Max Aub” (Lluch Prats, 2007). Esa nueva vida editorial viene acompañada de una creciente actividad crítica y ambas corren al menos paralelas desde la creación de la Fundación Max Aub en Segorbe. A ello se han sumado varias editoriales, como Capitán Swing o Cuadernos del Vigía, así que bien podríamos decir que se trata de una auténtica vida póstuma, una (su)pervivencia de Max Aub.

Como señala María Teresa González de Garay (2010: 30), la obra de Max Aub es un banquete interminable. Así que sin desmerecer la visión de Aub como cronista de una época trágica de la historia española -la guerra civil, el exilio, la dictadura franquista-, sí planteamos la oportunidad de que el desocultamiento de la obra de Max Aub que ha tenido lugar en los últimos años se corresponda con la aportación de nuevos enfoques⁵¹⁷ a su escritura⁵¹⁸.

Dentro de las enormes posibilidades que nos ofrece su obra parece plausible entrever la posibilidad de lectura desde la poética que acabamos de exponer. Para transitar esa vía hemos elegido *Campo Francés*, uno de los textos incluidos en *Laberinto Mágico*, en asociación con tres piezas⁵¹⁹ —quizás las tres principales— de su obra poética: *Antología traducida*, *Lamentos del Sinaí* y *Diario de Djelfa*. La elección de estas obras trae causa de la relación entre escritura (y el propio oficio de los poetas, como se ve en *Antología Traducida* y en *Lamentos del Sinaí*) y lo que certeramente describe Valeria de Marco: en el “permanente reescribir sobre su vivencia, Aub desarrolló una reflexión sobre los primeros setenta años del siglo XX que permite a su lector atisbar la era de la catástrofe y sus andamios, entrelazando la guerra civil española con las dos

⁵¹⁷ Más que tendencias críticas, entendidas como perspectivas o escuelas dominantes en la interpretación, pueden encontrarse algunos vectores que han articulado los enfoques críticos sobre la obra de Aub. Sobre casi todas ellas sobrevuela además el eje crítico de la llamada literatura española del exilio. Así, destacamos:

(1) *Max Aub y las generaciones de la literatura española*. El primero de esos vectores es el que trata de responder a la ubicación posible de la obra de Aub dentro de la historiografía generacional, tan habitual dentro de la literatura española contemporánea. De esa tendencia se contagia el propio Aub, dolido tal vez por su ausencia del listado de escritores de la edad de plata y en particular de la *Generación del 27*. En su discurso inventado de entrada a la Real Academia Española Max Aub sustituía a Valle-Inclán en la silla i y se sentaba junto a Lorca, Cernuda, Hernández y compañía. Tal vez sea esta una manera de pensar a qué generación perteneció o pertenecería Aub si no hubiera existido la Guerra Civil (o lo que es lo mismo a efectos generacionales, si habiendo existido no se hubiera desplazado de la historiografía literaria de generaciones y autores a los desterrados o transterrados).

(2) *Max Aub y la España perdida*. Un segundo vector, al que aludíamos más arriba, es el que centra su atención en la bifurcación de caminos entre la España real y la soñada por Aub. Ciertamente las obsesiones de su vida y de su obra posterior a la salida de España son el deseo de volver a un lugar que tal vez pudo ser, pero que en todo caso ya ha dejado de existir, y la amargura por hallarse quizás para siempre en el rincón del olvido, como hombre, pero sobre todo como escritor. Un ejemplo de esto lo encontraríamos en la obra sobre el apócrifo pintor exiliado Josep Torres Campalans, en su obra ensayística o en sus diarios (en *La gallina ciega*, escrita tras su única estancia en la España franquista, entre agosto y noviembre de 1969, motivada por la escritura de un libro sobre Buñuel).

(3) *Max Aub y la cuestión del realismo y en relación con ello el debate entre lo popular y lo culto*. Otro vector crítico frecuente es el que dirime en Aub la controversia entre realismo y modernismo. La imagen más habitual —no exenta de controversia— situaría a Aub como el Galdós de la Guerra Civil española. Cuestión conexa, creemos, es la que desarrolla la conflictiva relación entre lo culto y lo popular en la literatura española. En ese debate percibimos que Aub representaría (como, por ejemplo, Lorca) la integración entre ambas maneras de entender la cultura y el mundo. Dos últimas tendencias serían las que ofrecerían lecturas de Aub basadas en la posibilidad de englobar su obra (o partes de ella) en la (4) *literatura comprometida* y (5) *literatura concentracionaria*, a la que más adelante se hará alusión.

⁵¹⁸ Una escritura que puede definirse como auto-reflexiva en el sentido de que consiste en una permanente reflexión sobre la escritura y su función. Trasciende además la dimensión puramente hispánica o puramente vinculada a la historia hispánica, si se prefiere, igual que ocurre, por ejemplo con Francisco de Goya.

⁵¹⁹ A las que podrían añadirse otras como *Versiones y subversiones*, *Geometrías* o *José Torres Campalans*.

mundiales y con diferentes acontecimientos del siglo, [del momento poscolonial], como fueron la guerra de Vietnam o la de los seis días” (De Marco, 2008: 13).

En esta primera variación no desarrollaremos todas las potencialidades de los textos de Aub a la luz de la poética que acabamos de plantear. Nos centraremos en dos grandes cuestiones: (1) la obra de Aub como almazuela (orden sintáctico temporal) y (2) la consideración de su escritura -a partir de dos temas centrales, la reflexión sobre la propia escritura y el culto a los muertos- como escritura fúnebre.

1. La almazuela⁵²⁰

El estudio de la obra de Max Aub se encuentra ya de partida con algunas dificultades que en verdad son más bien atractivos retos. En primer lugar, de la propia extensión y heterogeneidad de la prolífica obra de Max Aub surgen dos dificultades: (1) su completa demarcación y (2) su estudio de conjunto, o dicho de otra forma y habida cuenta de su extensión, la dificultad de trascender a su fragmentariedad aparente, de lograr el propósito de obtener una visión si no unificada cuando menos panorámica.

En segundo lugar, nos encontramos ante la dificultad de hallar en su interior subdivisiones o delimitaciones genéricas o temáticas más o menos coherentes (aunque suele ser habitual la identificación, en ese sentido, del ciclo narrativo de los “campos”, es decir, de *Laberinto Mágico*, o la de otros textos dentro de la llamada literatura concentracionaria⁵²¹).

Un tercer reto conexo con los anteriores es el que plantea la fantasmagoría —realizada además por el juego ficción-realidad— del corpus *stricto sensu*, habida cuenta de sus escrituras y reescrituras, de sus textos vivos, de las diversas ediciones y de los muchos avatares de su obra. La escritura y reescritura permanente de los textos por parte de Aub y los avatares físicos y editoriales de su obra hacen que siempre estemos ante un desplazamiento, una inestabilidad estructural o existencial de dichos textos. Traemos aquí las palabras de Blanchot que creemos definidoras del espíritu aubiano:

⁵²⁰ Fig. 64 (más abajo) Imagen de una *almazuela*.

⁵²¹ Hasta dieciséis obras señala Sicot (2015) podrían englobarse en la literatura concentracionaria.

El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro. Valéry, al celebrar en la obra ese privilegio de lo infinito, solo ve su aspecto más fácil: que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista, incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella el lugar cerrado de un trabajo sin fin, que al no concluir, desarrolla el dominio del espíritu, expresa ese dominio, y lo expresa desarrollándolo bajo Forma de poder. En un momento dado, las circunstancias, es decir, la historia, bajo la apariencia del editor, las exigencias financieras y las tareas sociales, imponen ese fin que falta, y el artista, liberado por un desenlace forzado, continúa lo inconcluso en otra parte. En esta perspectiva, el infinito de la obra no es sino el infinito del espíritu. El espíritu quiere realizarse en una sola obra en lugar de hacerlo en el infinito de las obras y el movimiento de la historia. (Blanchot, 17-18: 2002)

En resumen, la discontinuidad formal y genérica de su obra es manifiesta y se ve aumentada aún más por la extensión bibliográfica, incluidos duplicados más o menos fantasmáticos (incluso podríamos decir que es fragmentaria en tanto que inacabada), pero ello no es exactamente lo mismo que considerar que la fragmentación —en tanto que separación o falta de continuidad—, el aislamiento entre creaciones, caracteriza su obra. Muy al contrario, creemos que es preciso efectuar una visión panorámica y de conjunto de su obra, como un tejido (*patchwork* o almazuela). Como la suma de tejidos dispares propia de la almazuela, así puede entenderse la obra aubiana, como una continuidad⁵²² llena de rupturas y siempre en construcción. Una continuidad marcada por la junta, la grieta, el umbral, lo que une o comunica los retales, las teselas como en el mosaico, los restos, siempre ruinas. Y no solo el conjunto de la obra, sino muchas de sus obras se componen de la misma manera, como la propia *Antología Traducida* o los *Lamentos del Sinaí* que también tienen ese carácter relacional, interminable, ruinoso, de unidad de restos -manuscritos encontrados, vidas mínimas (insignificantes en el sentido benjaminiano)- algo marginal.



⁵²² Que va más allá incluso del propio autor, como demuestra la *Antología Traducida*, apócrifa suerte de linaje de poetas unidos por la función cultural de la escritura.

Pero, ¿qué significa y qué implica considerar la obra de Aub como almazuela? La lectura de la obra aubiana como almazuela permite relacionar los fragmentos entre sí, yuxtaponerlos, entender el sentido de sus grietas, distanciarse, y proporciona una comprensión más profunda cuya clave de bóveda es la temporalidad.

No se trata pues de un mero principio de composición, sino de una sintaxis o principio de orden que propicia una determinada temporalidad. Esa temporalidad de retales es siempre una construcción-ahora⁵²³, es decir una construcción nueva que se remite a un resto. Se trata de una ordenación sintáctico temporal, en el sentido en que como veremos establece una temporalidad que —frente a lo que pudiera parecer, por ejemplo, en *Laberinto mágico* (más allá de *Campo Francés*)— reúne las características de pausa llena de tensión de la poética que hemos desarrollado en la segunda parte.

Para adentrarnos algo más en estas cuestiones tomaremos como ejemplo el funcionamiento similar dentro de una obra de Aub (que a su vez es un retal de la almazuela), *Campo Francés*⁵²⁴, “novela cinematográfica” que, dentro de *Laberinto mágico*, viene caracterizada precisamente por el ensamblaje de textos e imágenes en cierto sentido comparable, como veremos, con algunos trabajos de foto-montaje de cineastas como Chris Marker y Agnès Vardá en la medida en que los procesos de ensamblaje (montaje, soldadura, etc.) pueden ayudarnos a adentrarnos en la idea de la obra de Aub como almazuela.

Campo Francés es una novela que trae causa por un lado de un guion cinematográfico y por otro de una obra de teatro *Morir por cerrar los ojos* (1944). La fórmula final es definida con frecuencia como novela cinematográfica en tanto que utiliza la técnica de combinar texto escrito e imágenes (fotográficas e imágenes de imágenes, es decir, de los periódicos y revistas de actualidad). La fórmula la da el propio Aub en la nota⁵²⁵ con la que comienza *Campo Francés*:

⁵²³ Veremos que sin embargo se requiere algo más para acabar constituyendo, tejiendo, un sistema de esperanzas y desesperanzas (el orden ético-estético) por acudir a la ya citada fórmula de Zambrano.

⁵²⁴ Volveremos luego sobre la preocupación aubiana acerca de cómo representar a la que nos referíamos anteriormente. Pero esa cuestión sobre el ensamblaje o foto-montaje (y sus estribaciones cinematográficas) nos conducirá enseguida a entender el propio texto de Aub *Campo Francés* como almazuela en sí y a su vez parte de una almazuela que no solo sería el *laberinto mágico*, sino el conjunto de la obra aubiana.

⁵²⁵ Falso paratexto. Contra lo que pudiera parecer y a menudo se considera, no se trata de explicaciones externas a la obra, sino que las notas y demás incisos aubianos son parte consustancial de la misma, un elemento fundamental en su juego entre realidad y ficción y en su puesta en cuestión de la propia delimitación textual.

Una forma cercana a la cinematográfica, porque creo que ya existe un público para quien la separación de imagen y diálogo en una misma página más que dificultar, le facilita seguir claramente una historia; el que ésta sea a su vez Historia, es otra. La aparición de noticieros de actualidades o de titulares de periódicos, salva a todos de descripciones de acontecimientos históricos que, o están en la memoria del lector, o si los ignora no le dirán gran cosa al serles explicados con mayores detalles. (Aub, 2008a: 85-86)

Y sigue, con la gráfica alusión a su origen y su modo de pensar y recordar a través de imágenes cinematográficas debido a su paso “del set al campo de concentración”,

En veintitrés días de travesía, de Casablanca a Veracruz, en septiembre de 1942, escribí este *Campo francés*. Había vivido todos sus cuadros —todos sus encuadres—; de ello saqué, en un momento de descorazonamiento *Morir por cerrar los ojos*. Si una vez alguien se interesa por ver —al revés de lo que suele suceder— lo que va del cine al teatro, puede comparar. Auténtico, hechos y escenarios, creo que estas son las primeras memorias escritas con esta técnica. Dos años (1938-1939) pensando en función del cine —*l'Espoir*— me llevaron naturalmente a ello. De hecho pasé de un set a un campo de concentración. Los apuntes que tomé, mis recuerdos, se encadenaban en una pantalla. Inventé un hilo conductor para que el público siguiera con cierto interés el documento. Todos los personajes, menos los protagonistas, son reales (...) A medio camino se me impusieron mis personajes inventados. (Aub, 2008a: 86-89)

En cuanto a la relación entre forma de contar y realidad (histórica, política) apunta Aub también que por Dostoiewsky no ha llamado a su novela *La casa de los muertos* en alusión a la obra (1861) del autor ruso que surge de su internamiento en los campos de trabajos forzados de Siberia, ni *Los idiotas*, por referencia a aquellos hombres que prefieren ignorar todo lo que afecta a los asuntos del gobierno de sus países.

Temporalidad y representación: teatro, cine, novela

De estos comentarios de Aub en la nota previa ya puede inferirse un interés —similar, por cierto, al que ocupa a Benjamin desde finales de los años veinte— por la trascendencia social y política de los distintos lenguajes artísticos, especialmente de los más novedosos técnicamente y, sobre todo, puede apreciarse su atención a las condiciones de la percepción de la incipiente cultura de masas⁵²⁶. En *Campo Francés* nos encontramos pues ante esa preocupación principal acerca de las posibilidades que ofrecen los distintos lenguajes (novela, teatro, cine), acerca, digamos, de sus propiedades representacionales.

⁵²⁶ Por ejemplo, su reflexión sobre la alternancia de imágenes y texto escrito coincide con la expuesta por Umberto Eco en un texto fundacional cuya publicación es cercana a la de *Campo Francés*; nos referimos a *Apocalípticos e Integrados* (1964). En su referencia a la *iconosfera*, Eco describe algunos de los efectos de la civilización visual. Destaca su impacto sociológico y psicológico, entre otros motivos por el temprano nacimiento a la vida cultural que es característico de la sociedad de masas, y por la potente capacidad de penetración subliminal de los nuevos productos culturales. La receta de Eco no parece ajena a Max Aub: comunicar y educar en la combinación entre productos visuales y literarios (2016: 389 y ss.).

El debate se centrará particularmente en el contraste de las posibilidades representativas del teatro frente a las del cine y la novela. Si al primero se le atribuye un hieratismo que limitaría las posibilidades de representación de la temporalidad histórica, el cine y la novela permitirían un *travelling* o movimiento de cámara más adaptable al carácter de la historia entendida como proceso. Así, si en la obra de teatro *Morir por cerrar los ojos* el “desastre francés”, los dos meses siguientes a la entrada nazi en Francia, “ocupa el centro del escenario” (Aub, 2008a: 44), en *Campo Francés* Aub habría combinado las posibilidades del cine y la novela para modificar esta extensión abarcando un período comprendido entre enero de 1939 y octubre de 1940. Según de Marco,

Esta modificación da a la novela una mayor densidad porque permite al autor crear un movimiento capaz de indicar la relación histórica entre la guerra civil y la II guerra mundial⁵²⁷ y responde a una insatisfacción de Aub relativa al carácter hierático que identifica en el teatro, cuando lo compara con las posibilidades del cine. (De Marco, 2008: 43)

A ello se refiere también Muñoz Molina, como “el desequilibrio permanente entre la torrencialidad de las cosas que están sucediendo y el estatismo inevitable del teatro”⁵²⁸. Y finalmente, el propio Aub, apunta hacia el hieratismo del teatro a partir de la inamovible relación visual, espacial y temporal entre el actor y el espectador,

El arte del cine —que tanto ha influido en la novela de mi tiempo— consiste en manejar acertadamente las distancias del objeto al objetivo⁵²⁹, en medir la lejanía y los acercamientos de la imagen; la sabiduría del director, en manejar espacios de lugar y tiempo. (El teatro es hierático, primitivo, la distancia del actor al espectador inamovible). Sin contar que el cine es imagen, es decir, literatura. Ya lo definió Calderón: Ilusión que se ve, ilusión que se escucha.

Por otra parte, la poesía —es decir, la literatura— es la relación —otra vez las distancias— del hombre con la muerte, teniendo en cuenta la distinción fundamental: que el hombre —solo tiende a la destrucción, a la muerte; y el mundo, la humanidad, a la vida. (Aub, 2008a: 91)

Esta comparación entre las nuevas posibilidades que el cine ofrece con respecto al teatro puede ponerse en relación con las reflexiones de Benjamin tanto sobre la reproducción mecánica y la fragmentación sobre la que opera el proceso de montaje de imágenes clásico, como sobre Pirandello considerado por Benjamin el primero que vio la diferencia esencial que en el cine y el teatro existe entre el público y los actores. En todo caso, más allá de la posibilidad del cine de superar esa inamovilidad de la distancia entre el actor teatral y el espectador, no parece que el

⁵²⁷ Algo que el teatro puede conseguir también.

⁵²⁸ En su discurso de ingreso en la RAE, citado también por De Marco.

⁵²⁹ Sobre la dialéctica cercanía-lejanía hablaremos en las siguientes variaciones.

estatismo del teatro⁵³⁰ sea un hieratismo desprovisto de tensión, ni que esta característica le haga menos apto para la representación de la historia, por muy torrencial o acelerada⁵³¹ que esta pueda ser en tanto que plagada de acontecimientos. El resultado de *Morir por cerrar los ojos* puede no ser finalmente satisfactorio, pero ello no invalida, a nuestro juicio, las posibilidades de la escena para la expresión de la temporalidad histórica, precisamente por sus posibilidades visuales y espaciales, como demuestran —por no hablar de Valle-Inclán— otras obras del propio autor, como *San Juan*, o como implícitamente parece reconocer el propio Aub (2008a: 91) en la nota inicial de *Campo Francés* al establecer mediante un juego de palabras la relación directa entre Calderón —como maestro de la visual y masiva cultura barroca— y el cine: “Cine: ilusión que se ve, ilusión que se escucha. Calderón”. Más allá de este debate sobre las posibilidades de uno u otro medio, lo que muestra es la importancia esencial que Aub da al cine y a las posibilidades retóricas de las imágenes en un momento, los años 60, central para la cultura de masas y en el que puede ubicarse el llamado *giro visual*.

Dando un paso más, podemos desmenuzar una cuestión que en *Campo Francés* no puede pasar desapercibida. Si Aub nos confiesa que el origen de la novela es la huella mnémica que dejaron las imágenes, acostumbrada su percepción a la *realidad* del set de rodaje, no debe echarse al olvido que se produce una transformación del inicial guion cinematográfico en novela, transformación que da lugar a algunos cambios sustanciales. Como señala De Marco (2008: 43), del tránsito del guion a la novela hay dos operaciones fundamentales: el cambio del punto de vista que pasa de ser el del demiurgo —el guion está dirigido al cineasta omnisciente—, a dirigirse directamente, “sin mediación”, a quien lee o mira. Un segundo aspecto es, si cabe, más importante a nuestros efectos: el uso de la técnica del “collage”. De ambas puede concluirse que “el narrador está en las grietas” (De Marco 2008: 42), es decir, en el montaje o, mejor, desmontaje⁵³² de imágenes (foto-montaje) en las que Aub pone el énfasis retórico a la manera en que lo habían hecho en otras disciplinas artísticas los cubistas, Grosz, Heartfield o Julio González mediante la soldadura, como vimos en la segunda parte de este trabajo.

Las posibilidades que el ensamblaje de imágenes, como suerte de collage, ofrece van mucho más allá que las del montaje tradicional del cine. La composición aparece como un cuadro de cuadros

⁵³⁰ El teatro fue probablemente su medio más querido y el que más frustración le produjo como escritor.

⁵³¹ Aceleración de la historia a la que alude, por ejemplo, Marc Augé (2000) con el término *sobremodernidad*.

⁵³² Lo importante es el tipo de montaje.

en el que encontramos además de la superficie pictórica, fotografías reales de diferente procedencia y fragmentos de revistas pegados, así como trazos gráficos de distinta índole en una síntesis de elementos que poseen la condición de fragmentos o restos acerca de cuya enigmática asociación se interpela al lector-espectador,⁵³³



Esa forma de exponer, de narrar, supera la representación de la catástrofe histórica de acontecimientos desastrosos, por seguir una terminología benjaminiana, aunque la incluya dentro de una más amplia y reflexiva expresión de la temporalidad; supera el limitado debate acerca de la representación teatral o cinematográfica de la linealidad de la historia como proceso. En definitiva, el proceso de ensamblaje entre imágenes y entre estas y el propio texto favorece una sintaxis temporal más compleja que permite comprender la torrencialidad catastrófica, la violenta temporalidad histórica, pero que a su vez hace posible ofrecer resistencia, tal vez, incluso, convertir el torrente en remolino. Para comprender mejor esta sintaxis del ensamblaje, cuya temporalidad está en el centro de la poética que venimos planteando, pondremos la novela cinematográfica de Aub en relación con algunas creaciones del cineasta Chris Marker.

⁵³³ Imágenes:

Fig. 65 *El culpable permanece anónimo*, George Grosz (1919), Art Institute, Chicago.

Fig. 66 *Botella de Vieux Marc, Cristal, Guitarra y Periódico*, Pablo Picasso (1913), Tate, Londres.

Fig. 67 *Fragmento de Campo Francés*, Max Aub (2008a: 114-115).

Fig. 68 *Mujer ante el espejo*, Julio González (ca. 1936-1937), IVAM, Valencia.

Cartas desde el pasado.

Una primera cuestión en torno al funcionamiento de las imágenes (y al conjunto de la composición), es que Aub establece un régimen escópico que se contrapone, como “negativo” fotográfico (De Marco, 2008: 57-58) al de las celebraciones de la España oficial, los *veinticinco años de paz*⁵³⁴ que se celebraron en 1964. “Aparecen estas páginas a los veinticinco años del desenlace de la Gran Guerra Civil española”, dice el propio Aub en la nota inicial de *Campo Francés*. Se trata de un gesto que se contrapone a la conmemoración (oficial) en tanto que esta no pretende tanto recordar el pasado sino naturalizar la historia, avisar de un presente perpetuo y *paradisiaco* existente gracias a la intervención de la *Providencia*⁵³⁵.



Pero, ¿qué es lo que pretende Aub volviendo a las imágenes del desastre tomadas más de dos décadas antes?⁵³⁶



⁵³⁴ Al respecto puede verse el documental de José Luis Sáenz de Heredia, “*Franco, ese hombre*” (1964).

⁵³⁵ Fig. 69 Ibi (Alicante), manifestación de trabajadores de una empresa de Alcoy para conmemorar los veinticinco años de paz, foto de M. Rico Beltrá (1964).

⁵³⁶ Fig. 70 Imagen extraída de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 160-161). Junto al texto las imágenes de Franco en Madrid en el Desfile de la Victoria, el 19 de mayo de 1939, y pasando revista a las tropas italianas enviadas por Mussolini

Tal vez acudiendo a otra obra que en su mirada al tiempo exprime las posibilidades del montaje de imágenes y su combinación con las palabras en la representación del desastre podamos indagar para encontrar algunas claves sobre este gesto de Aub. Nos referimos a *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker, algunos de cuyos principios ya fueron adelantados muchos años antes en *Lettre de Sibérie* (1957) y mantenidos en otros trabajos como *Le souvenir d'un avenir* (2001). La obra, definida como ensayo cinematográfico compone imágenes yuxtapuestas a la lectura de las cartas enviadas por un viajero imaginario Sandor Krasna desde lugares (y tiempos) remotos.

Il m'écrivait 'Je reviens d'Hokkaido, l'île du nord. Les Japonais riches et pressés prennent l'avion, les autres prennent le ferry. L'attente, l'immobilité, le sommeil morcelé, tout ça curieusement me renvoie à une guerre passée ou future: trains de nuit, fins d'alerte, abris atomiques... De petits fragments de guerre enchâssés dans la vie courante. Il aimait la fragilité de ces instants suspendus, ces souvenirs qui n'avaient servi à rien qu'à laisser, justement, des souvenirs. (...)

Il m'écrivait: 'J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on récrit la mémoire comme on récrit l'histoire. Comment se souvenir de la soif ?' (Marker, 1983)⁵³⁷

Como señala Weinrichter (2013: 172) el sentido de ese “volver a mirar las imágenes” no funciona tanto como rememoración, sino como *reprise*, como revisión o nuevo visionado, como forma de retomar las imágenes marchitas para indagar y actualizar hoy su sentido. *Campo Francés* (y en general la obra de Aub) parece funcionar de una manera no muy diferente y el propio Aub, podría ser autor de las mismas palabras que escribe en su carta-confesión el viajero imaginario de Marker: “he pasado la vida interrogándome sobre la función del recuerdo que no es lo contrario del olvido, sino quizá su revés. No se recuerda, se reescribe la memoria como se reescribe la historia”.⁵³⁸

⁵³⁷ Texto o ensayo hablado de la película *Sans Soleil* (1983).

⁵³⁸ Fig. 71 Imagen extraída de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 378). Preparativos de refugiados franceses en la Segunda Guerra Mundial.



Parece que Aub se vuelve sobre lo que ya escribió —en el barco al exilio, en la obra *Morir por cerrar los ojos* y en el propio guion cinematográfico—, retoma y en cierto modo reescribe su propia memoria; primeras memorias escritas de esta forma, afirma el autor, es decir, a partir de imágenes noveladas, ensambladas, de imágenes que se actualizan permanentemente según la clave sintáctico-temporal de la (benjaminina) construcción-ahora.

Este ensamblaje es lo que provoca un choque de tiempos, de realidades. En cierto modo, podría decirse que el propio Max Aub recibe una carta del pasado, un texto escrito por un exiliado a bordo del barco que le desplaza, del mismo modo que se reciben las cartas de Sandor Krasna (e igual que ocurre también en otra obra de Marker, la foto-novela *La Jetée*, de 1962, en la que el protagonista contempla el asesinato de un hombre en un tiempo pasado, un hombre que resulta ser él mismo). Esa forma de retomar, de *retomarse* diríamos, es una forma de recordar, pero sobre todo es una forma de reescribir *antimemorias*⁵³⁹, de recoger la propia fantasmagoría: “ha pasado ya mucho tiempo (...) los problemas de los años veinte o treinta, tienen ya cierto aire marchito que no se me oculta” nos dice Aub en la nota. Y sobre todo es, efectivamente, una forma de avisar (tal vez al futuro) para evitar que otros “reescriban el pasado por nosotros” consumando un proyecto de naturalización de la historia, un proyecto de olvido, in-significante,

⁵³⁹ Véase A. Malraux (1972). *Le miroir des Limbes I. Antimémoires*, Paris, Editions Gallimard.

que de una forma u otra pretendería borrar un pasado frustrado, frustrarlo permanentemente, tantas veces como sea necesario.

Como el espectador cinematográfico que al visionar un documental sobre el desembarco de Normandía⁵⁴⁰ entra en *shock* al descubrir su rostro en una toma de los soldados que tratan de llegar a la playa, el efecto del juego de ensamblaje aubiano es el de convertirse en receptor de una imagen de sí mismo que procede del pasado, revisar esa imagen y, en cierto modo, construirla-hoy. La sorpresa de contemplarnos viviendo en el pasado, como la que causa la recepción-ahora de una carta que enviamos hace mucho tiempo, no está provocada tanto por la aparición de una vida previa, sino más bien porque al aflorar de esa manera evoca la posibilidad de una vida póstuma y, lo que tal vez sea más asombroso, permiten comprender una temporalidad fantasmática a partir de la comunicación inestable, naciente, entre ellas, entre todas esas vidas.

Las imágenes en sí

En segundo lugar, dentro de este régimen escópico al que nos acabamos de referir, pero ya sobre el funcionamiento más concreto de las imágenes, pueden atisbarse algunas claves. Hemos visto que las imágenes funcionan dentro de una lógica⁵⁴¹ que las convierte en materiales de una historia en movimiento⁵⁴², piezas que aluden a un referente móvil, es decir, a un referente que actualiza (Escandell, 2013) continuamente su sentido. Además, las imágenes en Aub como las que incorpora Chris Marker tienen un carácter de imágenes-ruina o de imágenes de archivo⁵⁴³, casi como de negativos que se hubieran encontrado tras décadas de olvido. No es habitual pensar en estos términos pero en Aub (y en Marker) las imágenes expuestas lo son a título de manuscritos encontrados, de cajas enterradas que guardan en su interior negativos nunca positivizados hasta la

⁵⁴⁰El efecto retórico-temporal de la propia fantasmagoría es así una respuesta temporal-formal (ética melancólica). Dicho de otra forma; ese aire marchito es precisamente el que tienen las imágenes de actualidad veinte o treinta años después. En ese sentido las imágenes de Aub, como los retales de la almazuela nos remiten a una vida anterior (y en ese sentido a más de una vida, como en *La Jetée*), nos hablan de un tiempo pasado que ocurre todavía en algún lugar remoto (nos habla de la guerra española, pero de mucho más).

⁵⁴¹ No se trata de revisionismo, sino de *revisionado*. El matiz no es baladí.

⁵⁴² Véase la obra de E.H. Carr, *¿Qué es la historia?* (1961), en la que unos años antes de desarrollar la idea de historia en movimiento, es decir, permanentemente actualizada a partir del sentido que adquiere desde el presente.

⁵⁴³ Como señala Weinrichter (2013: 172) “Marker no presenta las imágenes (en su valor o sentido inmediato, concreto) sino que las ofrece a la mirada y al análisis como trazas o ruinas” (en el alegórico sentido benjaminiano).

fecha que, sin embargo, conservan una imagen del pasado que ahora debe ser descifrada, actualizada⁵⁴⁴.

Junto a esta concreción de la idea ya expuesta al tratar el régimen escópico, es preciso apuntar dos apreciaciones más al respecto. La primera sobre el tipo de imágenes y la segunda sobre su asociación, ensamblaje o, por utilizar el término escultórico, soldadura. En cuanto al tipo de imágenes incluidas en *Campo Francés*, encontramos imágenes de actos y desfiles oficiales, de desplazamientos de tropas y de refugiados y de detenidos o encerrados en campos o bien de las ciudades destruidas y los bombardeos, es decir, de la violencia que desplaza y aniquila. El conjunto recoge una dialéctica entre el desplazamiento y la quietud, el movimiento y la destrucción que atañe a la existencia de las víctimas entre ambas situaciones —desplazados o internados en campos—, y es evocada indirectamente por el propio Aub al remontar el origen de *Campo Francés* y de su primer intento sobre el tema, la obra de teatro *Morir por cerrar los ojos*, a la escritura de unas notas a bordo del barco que le conducía al exilio mexicano, después de salir del campo; ya nos hemos referido antes a sus palabras: “En veintitrés días de travesía, de Casablanca a Veracruz, en septiembre de 1942, escribí este *Campo francés*. Había vivido todos sus cuadros — todos sus encuadres (...) de hecho pasé de un set a un campo de concentración” (Aub, 2008a: 86). Del rodaje al internamiento en el campo y del campo al barco hacia el exilio, esta misma parece ser la dinámica que presentan las imágenes incluidas en *Campo Francés*.⁵⁴⁵



⁵⁴⁴ Véase A. Escandell (2013).

⁵⁴⁵ Como estas tres imágenes que se recogen aquí (desplazamiento de tropas y refugiados) incluidas en *Campo Francés* (Aub, 2008a: 100/136-137).



En segundo lugar es preciso referirse a la operación en sí del ensamblaje, al proceso a través del cual se elige situar dos o más imágenes juntas —si acaso unidas por un fondo en negro, por la simple grieta como intersticio que las separa⁵⁴⁶—, a la fórmula en sí de la yuxtaposición de imágenes y palabras. Las imágenes funcionan aquí como hitos de la detención, de la reflexión, y la relación o correspondencia entre los distintos elementos del montaje imprime una cadencia, una espera, un tiempo comunicativo suspendido y, en cierto modo, enigmático. Las imágenes y las palabras tejen una relación que no es la de mera ilustración (aunque también pueda serlo), sino una ruptura de la continuidad que afecta a la forma de mirar⁵⁴⁷ o leer, que rompe la lógica de la linealidad del tiempo de la narración y de la lectura, de la mirada exterior, convirtiéndose en circularidad, en interioridad, en detención reflexiva o interrogativa.

Es precisamente ese proceso de selección y ensamblaje el que —más allá del debate entre cine, teatro y otros lenguajes que veíamos al principio— organiza la sintaxis temporal en *Campo Francés* (y en el conjunto de la obra aubiana). Para explicarlo nos sirve de especial utilidad la comparación con los rasgos presentes, entre otras, en las ya citadas creaciones de Marker, *Lettre de Sibérie* (1957), *La jetée* (1962), *Sans Soleil* (1983) o *Le souvenir d'un avenir* (2001).⁵⁴⁸

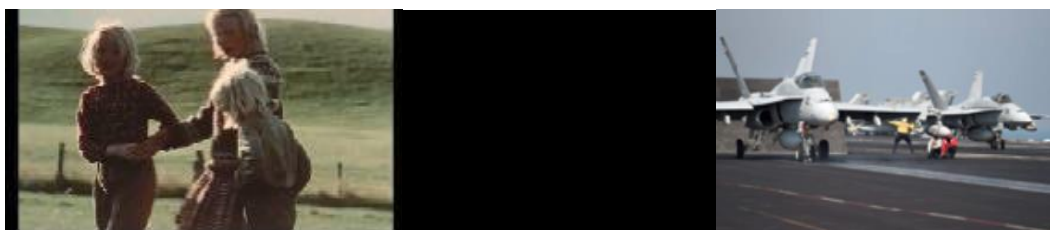
⁵⁴⁶ Según la idea de *punctum* en Barthes o la de *pensatividad* en Ranciére, ambas traídas a colación por Escandell (2013: 82).

⁵⁴⁷ Desde dentro; esta es la lógica del *collage*.

⁵⁴⁸ O de Agnès Vardá, por ejemplo en la foto-novela *Salut les cubains* (1963), en línea con su general juego con la temporalidad del que es expresión significativa *Cléo de 5 à 7* (1962).

Como señalábamos más arriba la supresión de la visión demiúrgica y la utilización de la técnica de collage o pegado de fragmentos o imágenes, puede resumirse en la idea de que “el narrador está en las grietas” (De Marco, 2008: 42), es decir, en las decisiones retóricas sobre el foto-montaje (des-montaje). Esta expresión alude a que la narración viene marcada por el espacio entre las fotografías —o entre las fotografías y las palabras—, que en cierto modo también pueden ser los silencios o, si se prefiere, en la obra de Marker, los fundidos en negro. La decisión de (des)montaje es así una decisión sobre la combinación de imágenes y textos, pero especialmente, una decisión cuyo sentido es cargar la grieta de significado, ofrecer un hueco, plantear las palabras por los silencios que dejan. Este espacio de negatividad es el espacio de la significación.

La première image dont il m’a parlé, c’est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. Il me disait que c’était pour lui l’image du bonheur, et aussi qu’il avait essayé plusieurs fois de l’associer à d’autres images - mais ça n’avait jamais marché. Il m’écrivait: “... il faudra que je la mette un jour toute seule au début d’un film, avec une longue amorce noire. Si on n’a pas vu le bonheur dans l’image, au moins on verra le noir⁵⁵⁰.



El *narrador de las grietas*, al seleccionar y poner en relación distintas fotografías y el propio texto, establece un espacio (reflexivo) entre estos elementos cuya lectura corresponde al espectador. Así ocurre en *La Jetée* de Marker, en *Sans Soleil*, en *Le souvenir d’un avenir*, pero creemos que también en *Campo Francés*⁵⁵¹. La narración —cargada de significación por el propio narrador-montador— apela a la conciencia del lector-espectador que es quien en último caso importa⁵⁵².

⁵⁴⁹Con un enfoque diferente al que aquí se expone hacemos notar que existe un texto sobre Marker titulado “El concepto de grieta en *Sans Soleil* de Marker”, H. Grande, *Revista La grieta*, 2015.

⁵⁵⁰ Fig. 73 Fotograma de la primera escena de *Sans Soleil* de Chris Marker; la escena de felicidad se detendrá para pasar a un fundido a negro y a continuación aparecerá en pantalla el despegue de aviones de combate como los de esta imagen.

⁵⁵¹ Y ello contra lo que pudiera dar a entender otros elementos: la voz en off en las creaciones de Marker (a diferencia aquí de Aub, cuya exposición carece de algo parecido a la *voix en off*); la exposición del proceso histórico lineal —la evolución de los acontecimientos, su aceleración y la guerra civil como prólogo de la mundial—; o el paralelismo entre el progreso de la guerra y el de los personajes, que, conforme a un cierto sentido de enseñanza moral, didáctico, van comprendiendo, van dejando de ser apolíticos, *idiotas*.

⁵⁵² Textualidad abierta.

Precisamente esta forma de exponer las imágenes, esta manera de narrar a través de las grietas permite, a nuestro juicio, obtener un efecto que facilita una lectura doble⁵⁵³, un visionado bifocal si se prefiere. Por un lado vemos imágenes concretas⁵⁵⁴, imágenes de los acontecimientos históricos y de las vidas de los desplazados, de las víctimas, incluidas también las biografías individuales de los personajes del texto. Pero junto a esa concreción de la historia con mayúscula y de la historia con minúscula, encontramos también un sentido diferente de las imágenes (y en cierto modo del texto), un sentido alegórico, un sentido general, histórico precisamente por ahistórico, por ficcional. Creemos que la “presentación de las imágenes como trazas o ruinas⁵⁵⁵” (Weinrichter, 2013: 172), permite historizar, deshistorizando, universalizar, permite encarar el texto y las imágenes de forma similar a cómo encaramos una obra como *La Jetée*, una obra de ciencia ficción que en plena guerra fría permite trasladarnos a los escombros de un mundo posapocalíptico, tras una tercera guerra mundial, que nos dice algo sobre el nuestro (“los vencedores reinan sobre las ratas”). Como apunta Weinrichter⁵⁵⁶ (2013: 172), no importa mucho cuál sea la procedencia de esas imágenes: “el tiempo las ha liberado de esa función original”. Es así como el proceso del foto-montaje proporciona una temporalidad fantasmática que constituye el núcleo del orden sintáctico temporal, permitiendo una construcción-ahora con la que aludíamos a aquel benjaminiano “el origen es la meta” y que más allá de *Campo Francés* puede hallarse en el conjunto de la obra de Aub si, conforme a lo que exponíamos en los comienzos, se lee como una almazuela⁵⁵⁷.

⁵⁵³ En otro sentido, pero compatible, véase la lectura de De Marco (2008: 44 y ss.).

⁵⁵⁴ Dice Weinrichter (2013: 172) que Marker no presenta las imágenes en su sentido inmediato, concreto; matizaríamos que no solo, o incluso no principalmente.

⁵⁵⁵ Incluidas las propias imágenes de ruinas en sí.

⁵⁵⁶ Sobre *La tumba de Alejandro* (1992), de Marker, pero aplicable más allá de esta obra.

⁵⁵⁷ Fig. 74 y 75 Imágenes (primera y tercera) de ruinas y fotografías aéreas panorámicas, incluido un bombardeo, en *Campo Francés* (Aub, 2008a: 184-185/304). La segunda imagen corresponde a *La Jetée* donde aparece un París completamente devastado por los bombardeos de una supuesta *tercera guerra mundial*.



La diferencia entre el narrador como creador de grietas y la combinatoria algorítmica

Un último apunte resulta pertinente para no dejar una idea inadecuada del montaje. La mera combinatoria de imágenes que funcionasen como datos agrupados conforme a un orden más o menos aleatorio no nos ofrecería más que la forma matemática de un rostro (igual que un algoritmo no es la realidad, sino una descripción de la realidad basada en un conjunto de datos dados). El valor del narrador como creador de grietas significantes, como aquel que interviene sobre los fragmentos, sobre los restos, habrá de fundarse necesariamente en algo diferente de la aleatoriedad de los retales.⁵⁵⁸



⁵⁵⁸ Fig. 76 Fotogramas de *Sans Soleil*, de Chris Marker (1983).

Como en el caso del montaje, que si se reduce a una mera combinatoria azarosa de fragmentos no será más que una sintaxis aleatoria, asignificante, la almazuela propicia y en cierto modo ya implica una idea relacional de la escritura, des-aislante, una construcción nueva que se remite a un resto (y es resto en sí), pero requiere algo más para que la temporalidad de los retales pueda tejerse como sistema de esperanzas y desesperanzas⁵⁵⁹ (el orden ético-estético). La clave de ese algo más, de ese orden ético-estético se encuentra, a nuestro juicio, dentro de la obra de Aub en dos elementos imbricados: la propia reflexión sobre la escritura-literatura y el culto a los muertos. La suma de estos dos elementos da por resultado lo que en Aub podríamos llamar una *escritura fúnebre*.

2. Escritura fúnebre

En esa imbricación de escritura y culto nos referiremos a dos cuestiones⁵⁶⁰: (1) el escritor como *artífice*, como fundador de [espacios para los] restos; y (2) su empatía entendida como ensimismamiento melancólico que se concreta en el desplazamiento de la voz poética.

2.1 El artífice

Nos referíamos en la segunda parte al poeta como sujeto fundante, como aquel que funda la palabra como resto —según la fórmula de Hölderlin⁵⁶¹, recogida por Agamben—, como lo que queda. Atribuíamos entonces al poeta una función que va más allá de lo meramente pericial, testifical, de la simple declaración o relato de hechos con intencionalidad forense, para extenderse a la tarea de *velar* en un doble sentido: el de proteger, cubrir a través de velos y artificios (según la fórmula de Bourdieu, 2011, “velar para desvelar”) para construir un acceso a lo que solo así puede tal vez conocerse; pero también, en segundo lugar, el de velar para acompañar, para pasar la noche junto al difunto a fin de, en cierto modo, mantenerlo en vida y custodiar su tránsito. Veamos cómo Aub afronta la doble naturaleza de esa tarea.

⁵⁵⁹ La expresión es de María Zambrano.

⁵⁶⁰ Ya más allá de *Campo Francés*.

⁵⁶¹ Según el verso del poema *Andeiken (Recuerdo)*: “Lo que permanece lo fundan los poetas”. F. Hölderlin (1983), *Poemas*, Barcelona, Icaria Editorial (traducción de Jose María Valverde).

(a) El artificio: velar para revelar

Velar para desvelar, para revelar, para des(ocultar). Tal vez la primera preocupación de Aub es, precisamente, la de cómo representar, como poner en práctica las posibilidades de la escritura.

Una primera derivada de su preocupación por la forma es el uso del ensamblaje, del montaje de imágenes y textos, como hemos visto que ocurría no solo en *Campo Francés*, sino en el conjunto de la obra aubiana como tejido en forma de almazuela, en la que la unión de múltiples fragmentos diferentes ofrece un conjunto temporalmente suspendido y textualmente abierto.

Pero más allá del ensamblaje, el elemento principal en el que se dirimen las decisiones aubianas sobre la importancia de la forma de representar es la creación de una tensión permanente entre realidad y ficción, provocando (o tal vez, recogiendo) la suspensión de la confianza en la realidad (al modo barroco de Calderón, autor continuamente citado por Aub). Podemos intuir la intencionalidad que se esconde detrás de este juego permanente de Aub en torno a la dialéctica realidad-ficción. Se trata, primero, de provocar una reflexión sobre la escritura en sí, es decir, posee un valor auto-reflexivo en torno al hecho literario⁵⁶². La escritura es para Aub un *juego serio* (como para los románticos) y en el centro de ese juego, lo ficticio y lo real se intercambian. Pero además, en segundo lugar, obedece a una estrategia de suspensión de la verdad o al menos de la “verdad oficial”. Se suspende el relato dominante mediante un cuestionamiento o interrogación (en el que las imágenes tienen mucho que aportar), o, dicho de otra manera, se produce el desmontaje del relato acerca de lo real⁵⁶³.

La tensión entre realidad y ficción nace de la consideración de la historia como relato que obliga a una suspensión de la verdad histórica (no de los hechos probados, sino de su contextualización).

⁵⁶² Volviendo a la idea romántica de la literatura como un juego serio y acercándose a algunas corrientes contemporáneas como el OULIPO y la azarosidad hipertextual. Ya hemos expuesto la importancia de la combinatoria de fragmentos en Aub (y en Marker), que en nuestra opinión va mucho más allá que el mero azar (con independencia de creaciones como *Juego de Cartas*, de 1964).

⁵⁶³ Esta suspensión es más bien un interrogante, un cuestionamiento. No se trata de desconfiar de los hechos, ni de las imágenes en sí —como veíamos con Farocki en la segunda parte—, sino de suspender lo asertivo que pueda haber en ellos, de interrogarse de forma desconfiada sobre su inserción en el relato, de pensar la historia mediante la imaginación, de desarticular, de problematizar, de indagar sobre las relaciones entre hechos e imágenes y, en último lugar, sobre las relaciones políticas subyacentes

Así, por ejemplo, Aub proporciona apariencia de autenticidad a “documentos”⁵⁶⁴ que son falsos (a modo de manuscritos⁵⁶⁵ encontrados) a los que antepone el relato aséptico de “los hechos” de la guerra extraídos de la prensa, este sí auténtico. Así, por ejemplo, en *Lamentos edl Sinaí*,

PRIMER DÍA, LUNES. Aviones israelíes atraviesan al amanecer la frontera y aniquilan la aviación egipcia en sus bases. Incursiones semejantes se producen simultáneamente en Jordania, Siria e Irak... (Aub, 2008b: 27)

También *Campo Francés* emplea, como hemos visto, documentos reales, fotografías, pero rompe el continuum en el que se encuentran inmersos. Los desgaja de sus revistas (*Match*, *L'Illustration*, etc.), los saca de su contexto, los (re)monta en otro orden y establece relaciones; se trata de un asunto a varias bandas, entre imagen, comentario de la imagen y texto principal. Otro ejemplo significativo y generalizado lo encontramos en *Antología Traducida*, auténtico juego de falsificaciones en el que el autor se erige en antólogo y traductor de un sinfín de poetas anónimos de todos los tiempos y culturas, y en cuya ficción se explaya detallando la inscripción o nota particular a cada uno de los poetas antologados. Sirva un ejemplo:

Ibn Ben Alí (¿1210?-1265)

“De la tribu de los kelbidas, de Sicilia; poemas recogidos por un viajero granadino, a fines del siglo XIV”⁵⁶⁶

Pero quizás el elemento más significativo de esta dialéctica, por su generalizada presencia, su *intencionalidad dolosa* y su efectividad en el receptor, lo encontramos en las notas y prólogos, textos que funcionan como antesalas paratextuales (falsas), como umbrales a sus obras (pero, en verdad ya dentro de ellas), y sobre cuyos contenidos y afirmaciones han de plantearse todas las cautelas. Ya vimos cómo en la nota previa a *Campo Francés* alude Aub al carácter real de los hechos, al que se añadían algunas invenciones: “todos los personajes, menos los protagonistas, son reales (...) A medio camino se me impusieron mis personajes inventados”, decía un Aub que se autodenomina cronista.

⁵⁶⁴ Presente en múltiples formas a lo largo de su obra, ya sea a través del manuscrito encontrado, las fotografías desubicadas o la invención de voces poéticas distintas a las del autor. La obsesión por el documento como medio de prueba o, mejor, de construcción de una determinada historia es contrarrestada por Aub mediante la duda sobre el documento, tanto en cuanto a su autenticidad, como especialmente en cuanto a su valor probatorio dentro de uno u otro relato histórico. Si la obra de arte perdió el aura con Benjamin, podría decirse que el documento lo hace con Aub, al menos en cuanto sustento de la narración de la historia. Todo ello contribuye además a la atmósfera inestable de la historia como proceso representacional (en línea con el Barroco), de la vida como sueño y el sueño como realidad.

⁵⁶⁵ Otros ejemplos son *Manuscrito cuervo* (1955) o el ya citado *Diario de Djelfa*.

⁵⁶⁶ Aub, 2004: 114.

Veamos ahora otros dos ejemplos en *Lamentos del Sinaí* y *Antología Traducida*, con similar emplazamiento en un paratexto que no es tal. Comenzamos por el de *Lamentos del Sinaí*, cuyo título ya es indicativo:

ENCONTRADOS POEMAS O LAMENTOS DEL SINAÍ

textos

recogidos y traducidos del

árabe y del hebreo

y de algunos otros idiomas

en junio de 1967

por MAX AUB,

profesor visitante de la Universidad

Hebrea de Jerusalén

y dedicados a varios de sus amigos.

(...)

Doy gracias a mis colegas y algunos —cuya lista completa sería demasiado larga— que me ayudaron, los unos a descifrar manuscritos, los otros a traducirlos, debido a mi elemental conocimiento de hebreo y del árabe. Estos últimos pertenecen a documentos recogidos a prisioneros o hallados en pertenencias abandonadas, por lo que su adjudicación ha sido a veces imposible. (Aub, 2008b: 22)

Y un segundo ejemplo, de *Antología Traducida*,

NOTA PRELIMINAR

¿Por qué hay más poetas malos que buenos? Sin entrar a estudiar este extraño problema, no hay duda de que entre miles llamados menores existen algunos que escribieron un poema, tal vez dos o tres, tan buenos como los mejores. Como si Dios hubiese querido marcarlos, manteniéndolos a flote, salvándolos del olvido, de un hilo.

Husmeando aquí y allá di con algunos semiborrados de toda memoria. (Aub, 2004: 53)

En este punto ha de plantearse la cuestión sobre la dialéctica ficción-realidad en términos algo más específicos, los de falsificación-testimonio. Y ello, en relación con quienes sitúan a Max Aub —o al menos a parte de su obra, incluyendo *Diario de Djelfa*, *Campo Francés* y *Morir por cerrar los ojos*— dentro de la literatura testimonial y concretamente en la categoría de literatura concentracionaria europea junto a autores como Levi, Antelme, Amery, Shalamov, Kertész o Semprún.

Aunque numerosos textos de Aub han sido incluidos dentro de la literatura de campos, los casos más claros tal vez sean los de *Campo Francés* y sobre todo el de *Diario de Djelfa* obra en la que Aub recoge los poemas en torno a su experiencia en el campo norafricano de Djelfa al que fue enviado después de su internamiento en los campos franceses de Roland Garros y Vernet. Ya en su prólogo —una vez más el paratexto— Aub nos avisa de la importancia del “estilo de decir”, aunque recalca que “todo cuanto en ellas se narra es real sucedido”,

Que el destino nos depara los temas y no nos toca sino desarrollarlos a la medida de nuestras fuerzas, y no llegan las mías, en verso ([memorias o diario, dice antes]), al lustre trágico que merecían los que a continuación se dan, por más que, como quería Fray Luis, haya hecho lo posible “para que el estilo de decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes”.

Y sigue,

Fueron escritas estas poesías en el campo de concentración de Djelfa, en las altiplanicies del Atlas sahariano; les debo quizás la vida porque al parirlas cobraba fuerza para resistir el día siguiente: todo cuanto en ellas se narra es real sucedido. Versos inimaginados o inimaginables.

En la nota a la segunda edición encontramos también algunos elementos que pueden incardinarse en la aludida tensión entre ficción y realidad o, más concretamente, que suponen *falsos testimonios*, sin que por ello disminuya su veracidad. Así, en la nota se indica que “las fotografías son las únicas que pudieron tomarse, clandestinamente, como es de suponer, en aquel entonces del, para mí, famoso lugar” (Aub, 2008b: 57). Además de fotos de otros internados, se incluyen dos fotografías de Aub subtituladas “En el campo”⁵⁶⁸ y “Mi trabajo: montar alpargatas”, y otra del “manuscrito de este libro tal y como logré sacarlo del campo”. No parece que las fotografías

⁵⁶⁷ Véanse los comentarios sobre la cuestión en la segunda parte; también puede verse *El impostor* de Javier Cercas y el debate generado en torno a esta obra. En la obra se indaga sobre el enigma de Enric Marco quien primero se construyó un pasado de resistencia al franquismo que le aupó a la secretaría general de la CNT durante la transición, y después se hizo pasar por el único superviviente español vivo (de los catorce que en verdad allí estuvieron) del campo nazi de Flossenbürg, llegando a presidir la sección española de la Amicale de Mathausen.

⁵⁶⁸ Fig. 77 *En el campo*, fotografía de Max Aub inserta en *Diario de Djelfa* (Aub, 2015a: 134).

fuesen las únicas, ni que fuesen tomadas clandestinamente, como tampoco que el manuscrito fuera del mismo modo sacado del campo.⁵⁶⁹



Como recoge Sicot (2015: 25) la clave a la comprensión de este testimonio que incorpora deliberadamente la ficción se encuentra en el carácter bifuncional de los poemas de *Diario de Djelfa* y del resto de textos sobre la experiencia del campo, carácter que se centra no tanto en una verdad testifical, de los hechos concretos rasgo a rasgo, como de su veracidad o autenticidad⁵⁷⁰. Es decir, según las palabras de Toker referidas en su caso a la obra de Shalamov, la clave estriba en que “las memorias y las narraciones ficcionales sobre la experiencia del gulag son bifuncionales; ambas pueden legítimamente leerse como obras testimoniales y literarias” (Toker, 2000: 124/Sicot, 2015: 25). Esta es una respuesta a la pregunta sobre la poesía después de Auschwitz, para la que Sicot elige aún una respuesta más directa “contar lo sucedido con algún artificio” para -remitiéndose a las palabras de Semprún- “suscitar la imaginación de lo inimaginable”⁵⁷¹.

⁵⁶⁹ Puede verse al respecto el pormenorizado estudio de Sicot a *Diario de Djelfa* (2015).

⁵⁷⁰ Destacamos el concepto de *veracidad* como inclinación hacia la verdad o insistencia en su búsqueda tentativa.

⁵⁷¹ Otra cosa será su adecuación, es decir, la idoneidad del artificio. A ello nos referíamos en la segunda parte. Como señala Doran, una cosa es aceptar el artificio para contar, para desvelar velando y otra muy diferente sería distorsionar los hechos con una intencionalidad espuria, ilegítima:

Acá tenemos dos temas que hay que separar: (...) el caso del historiador de mala fe que a conciencia distorsiona los hechos para apoyar un determinado programa ideológico (...) En segundo lugar, la cuestión de la adecuación de ciertos tipos de relato para la representación de determinado conjunto de acontecimientos (el ejemplo habitual es obviamente el Holocausto). (Doran, 2011: 37)

No obstante, en esa bifuncionalidad nos parece que Aub se inclina mucho más por esto último que por un testimonio, *stricto sensu*, como documento que prueba la relación de hechos. Si la literatura de Aub resulta indisociable de su experiencia (o del recuerdo de su experiencia), su compromiso con la verdad histórica y literaria es igual de indisociable de la búsqueda permanente de formas de ficción con las que aproximarse a esa verdad.

Aunque según la fórmula de Toker *Diario de Djelfa* (o incluso, *Campo Francés*) pudieran leerse legítimamente como obras testimoniales o como obras de ficción, la literariedad está, a nuestro juicio, mucho más presente que la “testimonialidad” en el sentido que señala Agamben sobre Primo Levi y su naturaleza de testigo, por encima de la de escritor. Creemos que la naturaleza de Aub es más bien la contraria, de ser testigo es más bien un escribidor, un preservador, en sentido egipcio, un escultor. Un artífice.

A nuestro juicio, la importancia de esta apreciación —y por eso la traemos aquí— no es que le quite relevancia moral a la obra de Aub, sino que tal vez se la aporte a la literatura en su valor para (des)velar, para comprender, y, como veremos a continuación, en su función cultural, para mantener con vida.

(b) La significación: velar para mantener con vida

Velar para acompañar, para guardar, para mantener con vida. Si, como decíamos en la segunda parte, en la cultura egipcia el nombre escultor significa *el que mantiene con vida*, se trata de dar residencia, encontrar o construir lugar (simbolizar) para los restos, para mantener con vida.

El propio texto aubiano como lugar, como espacio signifiante

Si tuviéramos que sintetizar la operación de Aub podríamos decir que opone el campo santo frente al campo. Contra el proyecto cuyo objetivo es erradicar el nacimiento, Aub opone la opción de mantener con vida a los difuntos, convirtiendo el propio texto en un lugar de culto, un camposanto. Decíamos que el espacio signifiante puede entenderse si pensamos en una poética del territorio y en una poética del umbral. En la poética del territorio pensábamos en el propio texto como lugar antropológico y como juego de muñecas rusas en sus contenidos. El texto

aubiano es literalmente un lugar donde se depositan los restos, un camposanto repleto de epitafios.

Ya vimos cómo en *Campo Francés* Aub sugiere un título algo más explícito, *La casa de los muertos*⁵⁷²; tomaremos ahora otras dos obras a las que ya nos hemos referido anteriormente, *Antología Traducida*⁵⁷³ y *Lamentos del Sinaí*, que son sendos cementerios, lugares de restos⁵⁷⁴. El texto es así lugar (relacional, histórico, identitario, simbólico, según las categorías de Augé), lugar de depósito de restos, campo de batalla, cementerio. O, si se prefiere, estamos ante *lugares textuales* que acogen restos, tumbas y epitafios.

Escrito en 1967 el poemario *Lamentos del Sinaí*⁵⁷⁵ no vio la luz (parcialmente) hasta 1982 y no fue hasta 2001 y 2008 cuando sendas ediciones completas fueron publicadas. Se trata, nos dice Max Aub, de los poemas encontrados en las mochilas y ropas de soldados árabes e israelíes muertos en el Sinaí, en la “Guerra de los seis días”. Es en realidad un repertorio de biografías y epitafios apócrifos. A través de esta falsificación, de la invención de poemas *in articulo mortis* acompañados de mínimas biografías de sus supuestos autores, Aub se identifica con el objeto luctuoso, el desastre de la guerra y su concreción más absurda, un soldado-poeta. Los poemas apócrifos construyen tumbas, recuperan nombres y biografías y se convierten en epitafios para los restos que quedaron en el campo de batalla. Una vez más pasamos del campo al camposanto⁵⁷⁶. Sirva el ejemplo (Aub, 2008b: 208):

NEFTALÍ BONAFED

Nació, intempestivamente, bajo un manzano en un campo donde su madre se empeñó en seguir la recolección. Buen mecánico. Murió al sexto día.

¿Sería este muerto
El mismo que disparó desde quí
arriba? La llanura
verde es un buen blanco:

⁵⁷² *Memorias del subsuelo*. También puede intuirse una relación con el mundo subterráneo del comentado filme de Marker *La Jetée*, donde la vida solo es posible en el subsuelo, a través de las grietas y otros comunicantes.

⁵⁷³ Obra cercana, a los postulados de Benjamin sobre la traducción, cuestión importante también para Aub

⁵⁷⁴ En línea con otra obra paradigmática como es *Antología de Spoon River* de E.L. Masters (1915).

⁵⁷⁵ Su versión previa es *Imposible Sinaí*.

⁵⁷⁶ En otro lugar recordamos que el arte egipcio, en concreto la escultura, es un arte eminentemente funerario en el sentido de estar destinado a los muertos más que a los vivos. Si aquel es un arte de preservación, los poemas de los soldados aubianos cobran, a nuestro juicio, un carácter semejante. El escritor es el que desmonta y el que preserva. Como el propio Aub parece reconocer implícitamente en el prólogo refiriéndose al culto egipcio a los muertos por contraste con la celeridad con que se hicieron desaparecer los restos de los soldados israelíes muertos: “los muertos israelíes se vieron poco. Los recogieron de noche...los enterraron sin ruido” (Aub, 2008b: 22).

el viejo abría la tierra
para un renueve
de olivo
-olvido-
Abría la tierra el viejo
sin pensar que era para un enemigo.
(Él está en el cementerio
del pueblo,
sin rezos,
buen ateo).

A un judío
lo mató un sirio
al sirio
lo mató un judío.
El cadáver podía haber añadido:
y al judío
lo mató otro sirio.
Seguido,
seguido,
seguido.

Si nos dejamos llevar hasta la época napoleónica como momento dorado del belicismo y aceptamos la clásica definición de Clausewitz sobre la guerra como “la continuación de la política por otros medios”, intuimos que la relación entre literatura y arte y guerra es intrínsecamente política y consiste en proporcionarle una salida⁵⁷⁷ o en negársela. En ese sentido, los lamentos de los soldados aubianos son exactamente lo contrario del manual de guerra de Clausewitz; funcionan como un manual de instrucciones para el desmontaje, la desactivación, la inutilización con similar pero inverso sentido pedagógico.⁵⁷⁸

Si *Lamentos del Sinaí* es un espacio fúnebre en el que hallamos los restos humanos y literarios de los soldados-poeta, la idea del texto como lugar antropológico, como lugar en el que se acumulan los restos adquiere aún mayor densidad en *Antología Traducida*. Aub parece visitar todos los cementerios de los poetas⁵⁷⁹. Parece oportuno detenerse en varios ejemplos.

⁵⁷⁷ Según el conocido adagio de Brecht: “la guerra siempre encuentra una salida”.

⁵⁷⁸ “La ignorancia es el peor mal” reconoce Aub en el prólogo de su obra, con el que pretende enseñar a leer las imágenes, a dudar de ellas y a desactivar la ignorancia-sinrazón. En sentido similar, *Kriegsfibel* (*Abecedario de la guerra*), de Bertolt Brecht (publicado en 1955), como respuesta a la “educación para la guerra o para la muerte” de la juventud hitleriana según un libro que le muestra Fritz Lang en su exilio americano (Didi-Huberman, 2013). Un ejemplo de interés sobre la educación para la guerra lo encontramos en la ya mencionada *Juventud sin Dios* de Horváth).

⁵⁷⁹ Como veremos en Sebald después, con su visita al cementerio judío, sus comentarios sobre la lápida de una escritora desconocida fallecida a principios del siglo XX o con la mención a la desaparecida Ingeborg Bachmann.

El primero, atribuido a un poeta romano, Marco Bruto Crispo (48-17 a.C.), un poema titulado significativamente “de la necesidad de la escritura” (Aub, 2004: 69-70):

Mas cada noche vengo con cincel
a borrar una letra de tu estela.
Cuando me muera nadie se acordará de ti:
te buscarán en vano si te buscan...
Nada quedará

El segundo es el *Poema de Hamasa* (Siglo V a. C.), “llamado así por el lugar donde se halló” (Aub, 2004: 66):

Y no hay otro problema parecido,
los muertos son vecinos de los vivos,
en paz y en guerra,
en sus cuevas o en tierra;
pero sus relaciones son lejanas
y problemáticas,
según se sueña.

Un tercer ejemplo viene atribuido a un tal Vincenzo dalla Robbia. Se trata de un poema de aire benjaminiano en el que Aub nos remite, a partir del verso final, al poeta y traductor Salvatore Quasimodo (Aub, 2004: 127):

Un día
los muertos frenarán
el rodar de la tierra
frenéticos de tanta injusticia constante
y no la dejarán seguir adelante.
Y la noche se hará.

El último ejemplo, con claras ramificaciones hasta *Lamentos del Sinaí*, es el de Samuel Ebronsohn (1890-1948)⁵⁸⁰, “sionista convencido, conoció muchos sinsabores, entre otros la pérdida de la fe de sus antepasados, lo que no le hizo desistir de sus fines políticos” (Aub, 2004: 197-198):

XIX

Cuando me muera que me entierren donde no estorbe

XX

Los ojos tristes de los animales
ese mirar cansado antes de nacer,
esa angustia
esa ansia
ese quebranto
ese no caber
ese luto inhumano

⁵⁸⁰ Nótese la que en nuestra opinión parece ironía de las fechas; su nacimiento coincide con el del uso del término sionismo en 1890 y su muerte con la creación del Estado de Israel en 1948, detonante de la primera guerra árabe-israelí ese mismo año.

esa pupila dilatada
esa pena negra
ese ensombrecer
esa perpetua reconvención,
debes tenerlos clavados en el alma,
Gran Yahvé.

Si les haces sufrir
¿por qué no les diste la libertad
de llamarte como te cumple?

Luego volveremos sobre estos dos textos, *Lamentos del Sinaí* y *Antología Traducida*, al hablar de la multiplicación de la voz poética cuyo fundamento es, precisamente, la melancólica empatía aubiana con los soldados y poetas desaparecidos (y desconocidos).

*Pasar la noche*⁵⁸¹

Velar es, como decíamos, pasar la noche. Junto al texto como lugar donde se depositan los restos encontramos en Aub algunos otros rasgos que configuran el espacio significativo como espacio de la muerte (o como decíamos con Benjamin y Calderón, de metátesis). Si el texto es el lugar, el camposanto, su atmósfera es la de la noche, la de una fantasmagoría en la que vagan una serie de figuras -soldados, refugiados, exiliados, encarcelados, enfermos, etc., caracterizados todos por una fragilidad estructural, por situarse en un lugar de excepción- y en la que abundan los elementos del desplazamiento. Nos hallamos ante una diseminación propia de un mundo inestable, materialmente —el mar, el desierto, las llanuras rusas, las trincheras— y ontológicamente, una historia universal de los muertos-vivientes, como los soldados, enterrados vivos en esa zona intersticial de indeterminación entre la vida y la muerte que según algunos ya no es vida, pero que según otros todavía no es muerte.

⁵⁸¹ Fig. 78 *Incendio de noche*, Francisco de Goya (1793), Colección Abelló, Madrid.



En resumen, esta naturaleza fantasmática (que se corresponde con la propia identidad de Aub), puede embridarse a efectos críticos a través de dos elementos: la identificación de (a) una atmósfera tenebrosa y (b) de una serie de figuras del desplazamiento (intersticiales)⁵⁸².



(a) Veamos dos ejemplos de esta atmósfera tenebrosa o, mejor, tenebrista⁵⁸³. El primero lo tomamos del comienzo de *Campo Francés*. El momento del relato es una escena del éxodo hacia

⁵⁸² Fig. 79 Imagen extraída de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 96) Refugiados españoles en una portada de la revista Match.

⁵⁸³ De aire calderoniano. Véase por ejemplo el incipit de *La vida es sueño*.

Francia -tras la ocupación de Barcelona por las tropas *nacionales*- de refugiados republicanos españoles que temen ser bombardeados en su huida por la legión Cóndor,

El campo. En la noche apenas se divisan las ramas desnudas de los árboles. Lluvia y trapa. Viento. La carretera.

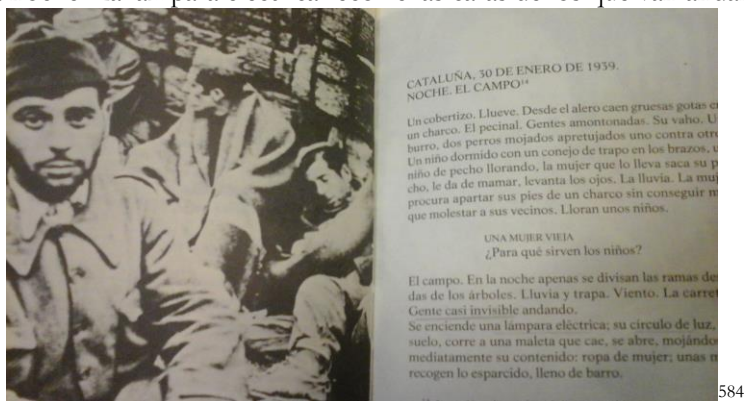
Gente casi invisible andando.

Se enciende una lámpara eléctrica, su círculo de luz, en el suelo, corre a una maleta que cae, se abre, mojándose inmediatamente su contenido: ropa de mujer; unas manos recogen lo esparcido, lleno de barro

UNA VOZ

¡Apaga o disparo...!

Tropel en la noche. La lámpara eléctrica recorre las caras de los que van andando por la carretera.]



Como segundo ejemplo traemos este poema atribuido al poeta aubiano Todor Bar Addai, incorporado en la *Antología Traducida*; se trata de un fragmento del Salmo III, como canto de difuntos (Aub, 2004: 75)

Un hombre llora, allá abajo, en el abismo
un niño toca su flauta en la noche
los demonios me muerden, hieren, hacen pedazos.
Todo es dolor y muerte.
¡Libérame de estas tinieblas!

(b) Y junto a la atmósfera tenebrista, un segundo elemento. Entre los avatares y concreciones de la guerra aparecen situaciones y espacios sobre las que el derecho parece que tendría algo que decir y que sin embargo quedan excluidos de su alcance o mejor dicho quedan atrapados en esa tierra de nadie, vagando en ese espacio jurídicamente desolado, vacío.

⁵⁸⁴ Fig. 80 Imagen extraída de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 94-95). Soldados republicanos españoles cerca de la frontera francesa.



Repasemos algunos, sin ánimo exhaustivo. Los internados en el *campo*⁵⁸⁵ que como dice Arendt es campo de refugio o detención⁵⁸⁶, si se trata de países *amigos*, o de concentración en caso de enemigos; o en el gueto, como espacio urbano de exclusión; la tortura; el refugiado que huye a través de las tierras, los mares, las fronteras; el exiliado o transterrado, que aunque encuentre un asentamiento que le permita dejar de desplazarse, permanece a la espera (de regresar); también el soldado que queda desprovisto de su “civilidad”, militarizado, convertido en oxímoron (soldado-poeta), frágil y acorazado, cuerpo bélico ante la violencia última; o el apátrida, que se convierte él mismo en un pedazo móvil de tierra de nadie, sin identidad, sin pasaporte, sin “derecho a tener derechos” (Arendt, 2006). Y entre todos ellos, durante la Segunda Guerra Mundial los sujetos que quedan desprovistos de todo derecho (judíos de dentro y fuera de Alemania, los nacionales de las potencias enemigas a los que la guerra atrapa en tierra extraña, los enemigos interiores, etc.) mediante las leyes raciales, también desprovistos del derecho a ser nombrados.

⁵⁸⁵ Cualquiera de los Campos. Por ejemplo, en *Campo Francés* los de las playas francesas (como el de la fotografía), pero también el campo parisino-pista de tenis de Roland Garros y finalmente el Campo de Vernet y, por alusiones, los del norte de África, en uno de los cuales, como hemos visto el de Djelfa, estuvo internado el propio Aub. En *Campo Francés* son también importante las ilustraciones sobre campos de concentración que la editorial Ruedo Ibérico incorporó; se trata de los dibujos de Bartolí y Molins i Fábregas.

Por otra parte, sobre la existencia de distintos tipos de campos puede verse Arendt, H. (2006).

⁵⁸⁶ Fig. 81 Imagen extraída de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 132). Soldados republicanos españoles en un campo de internamiento del sur de Francia.

Ante la suspensión del derecho⁵⁸⁷, ante ese espacio de violencia pura, espacio de la decisión⁵⁸⁸, ante el que Aub opone el valor de nombrar. Frente al campo, el texto como camposanto. Velar es así, efectivamente, construir un lugar (simbolizar) para los restos.

2.2 El ensimismamiento melancólico de Aub: desplazamiento y multiplicación de la voz poética

Y entre esas figuras del desplazamiento, aparece la propia voz poética aubiana desplazada, fragmentada, multiplicada. Hemos acudido ya en varias ocasiones a la plástica fórmula de Benjamin: “en su perseverante ensimismamiento [el melancólico] asume en su contemplación las cosas muertas a fin de redimirlas”. En un sentido similar hallamos en Aub un proceso paradójico de empatía que oscila entre el ensimismamiento, la desubjetivación y la diseminación.

Veamos las palabras de Agamben y su cita de las lecciones de Francfort de Ingeborg Bachmann⁵⁸⁹ que resultan relevantes para comprender el proceso de desubjetivación.

Que el acto de creación poética y, quizás, también todo acto de palabra, suponen de algún modo una desubjetivación, es ya patrimonio común de nuestra tradición literaria (...).

“¡Un yo sin garantías! —escribe Ingeborg Bachmann en una de sus lecciones en Frankfurt- ¿Qué es el yo y qué es lo que puede ser? Un astro cuya posición y cuya órbita no han sido nunca identificadas del todo, y cuyo núcleo está compuesto de sustancias todavía desconocidas. Podría ser esto: miríadas de partículas que forman un “Yo”, pero, al mismo tiempo, el Yo podría ser nada, la hipóstasis de una pura forma, algo similar a una sustancia soñada”.

Poetas, según Bachmann, son justamente aquellos que han hecho del Yo el terreno de sus experimentos, o que han hecho de sí mismos el terreno experimental del Yo”. Por eso “corren permanentemente el riesgo de perder la cordura”, de no saber lo que dicen” (Agamben, 2005: 119-120).

En el caso de Aub, el proceso de desubjetivación, ese proceso experimental del Yo que caracteriza al poeta según Bachmann, es también (o sobre todo) un proceso de diseminación, de multiplicación de su voz poética, de transfiguración por melancólica empatía con los muertos a

⁵⁸⁷ Recordemos los tres pasos que Arendt atribuye al proyecto totalitario de aniquilación: supresión de la personalidad jurídica; supresión de la personalidad moral (y la conciencia) y, finalmente, eliminación de la dignidad humana. El proyecto no es un proyecto de muerte, de abolición desde un determinado momento, sino de exterminio, de aniquilación o nulidad radical, desde el origen, de no nacimiento.

⁵⁸⁸ Véase el debate sobre el estado de excepción y la teoría de Schmitt sobre el soberano, mencionada por Benjamin y que comentábamos en la primera parte de este trabajo.

⁵⁸⁹ La cita de Agamben procede de la traducción española de la versión italiana —*Letteratura come utopia. Lezioni di Frankfurt*, Milano, 1993— de las *Frankfurter Vorlesungen*.

los que entrega su voz. “Poco puedo decir de los muertos que aquí traigo” (Aub, 2008b: 21), nos dice, por ejemplo, Aub en el prólogo de *Lamentos del Sinaí*, antes de proceder al ejercicio arqueológico de rescatar los poemas de las mochilas enterradas como quien desentierra a los propios difuntos. En ese perpetuo desplazamiento de la voz poética, encuentra, creemos, el poeta su propio juego de máscaras⁵⁹⁰, de heterónimos, que le permite, por desubjetivación, por desdramatización de su propia identidad, un triple estado melancólico al que aludíamos en la segunda parte: el de desplazado identitariamente; el de excéntrico visualmente, su punto de vista; y el de empático, en tanto que más que ensimismado en su permanente huir de sí, se encuentra en condiciones de asumir la condición sufriente del otro.



Podemos decir que en toda la obra de Max Aub el autor da voz a las víctimas de la catástrofe de la historia, adquiriendo una mirada literaria y un tono vital melancólico. El duelo por la pérdida (la catástrofe) se representa en la miríada de personajes aubianos. Ese tono se acentúa a través del juego realidad-ficción y llega a la máxima empatía, la identificación en tanto que transfiguración en el objeto del duelo, el sujeto de la historia, en varias de sus obras ya comentadas, como por ejemplo *Antología Traducida*⁵⁹¹, *Lamentos del Sinaí*, *Josep Torres Campalans* y en buena media su obra teatral.

Se produce, como decimos, una empatía, una identificación con los destinos luctuosos, más allá del carácter lúdico del equívoco y la distorsión característica de la inestable relación entre

⁵⁹⁰ Fig. 82 Poetas surrealistas en una imagen de la fotógrafa Denise Bellon, extraída del final de *Le souvenir d'un avenir*, de Chris Marker (2001).

⁵⁹¹ Refiriéndose a *Antología Traducida*, Xelo Candel (2003: 8) señala que Aub, convierte el texto en “un juego especular en el que quedan hermanadas la ficción y la realidad”, y a través del juego de máscaras de la voz poética, el yo autorial, pasa a ser un yo ausente.

realidad-ficción. El yo aubiano se sumerge en el espejo y en su interior desaparece, queda desperdigado, subsumido en las voces de los protagonistas, que asumen la enunciación de su destino de manera coral. Y detrás de la última máscara, tal vez una ausencia⁵⁹². Según aquella fórmula de Keats, el yo poético se diluye en un “incesante faltarse a sí mismo”.

Si en los campos de *Laberinto Mágico* el protagonista colectivo⁵⁹³, pero individualizado, no llega a asumir la voz poética, el desplazamiento y fragmentación del sujeto poético es explícito en su obra poética, alcanzando así Aub la total empatía. Así en las ya referidas *Versiones y Subversiones*⁵⁹⁴, *Lamentos del Sinaí* o *Antología Traducida* en la que Aub “rescata” poemas de (ficticios) autores desconocidos y en su mayoría desaparecidos; “husmeando aquí y allá di con algunos semiborrados de toda memoria”, dice en la nota preliminar (Aub, 2004: 53). Esta “antología” de todas las épocas y culturas comienza con los versos de un supuesto anónimo “de la época de Amenofis IV” y con un segundo poema de una posible “conductora de coros femeninos espartanos”, glosada supuestamente por Alcman, poeta arcaico griego a quien Aub le atribuye la incorporación del coro a la tragedia griega. Los últimos versos son los de un poeta estadounidense suicidado en Grecia en 1964:

Los norteamericanos construyen celdas,
también los rusos (...)

Dinamitan las islas
por pequeñas e inservibles.
Los beatniks dicen lo primero
Que les pasa por la cabeza.
Ginsberg fuma mariguana.
Mientras se eleva sobre el mundo
El gran lamento negro del jazz

Similar estrategia de enmascaramiento y fragmentación de la voz poética entre los objetos del duelo –en este caso los soldados- tiene lugar en *Lamentos del Sinaí*.

⁵⁹² Entre otras interpretaciones que ponen más el énfasis en la dialéctica realidad-ficción (obviamente presente) o en el fraccionamiento consustancial al sujeto (poético) que califican de *posmoderno* frente a la unicidad ilustrada, preferimos centrarnos estrictamente en la dimensión coral y colectiva que adquiere el sujeto poético, es decir, como indica Candel (2003: 8) de la “serie de voces heterogéneas que configuran una estrategia de actorialización mediante las cuales el yo se disuelve en varias máscaras autoriales.

⁵⁹³ Con alguna excepción; así, por ejemplo, en *Campo Cerrado* el principal carácter Rafael López Serrador se encuentra en su camino, a modo de *bildungsroman*, a una serie de secundarios de rasgos muy definidos.

⁵⁹⁴ Véase al respecto la nota introductoria de Xelo Candel a la edición de Cuadernos del Vigía (Aub, 2015c).

“Robert Lindsay Holt (1924-1948)

Nació en Columbus, Ohio. Destacado en Alemania, entre las tropas de ocupación; se suicidó [aspecto este nada baladí, apuntamos que por “no decidir”...] en Frankfurt am Main.

VI

¿No has oído nunca
en la madrugada
el largo lamento
de las máquinas,
el tristísimo lamento de las locomotoras,
el penetrante lamento del silbato de las fábricas,
esas válvulas de escape del hierro y del aluminio?
¡Qué fácil es decir:
la era de las máquinas,
la era atómica, como si el acero,
como si el hierro,
no tuvieran nada que decir!
Como si los metales
fuesen menos que los árboles
O más adelante,
(...) El trágico mugir ululante
de las locomotoras o de las fábricas
antes que empiece a flotar,
muerta,
con los ojos vidriosos,
la madrugada?

Estos poemas no son otra cosa que las inscripciones que, soldados que unos días antes eran civiles, esculpen en sus lápidas. Así por ejemplo la biografía de David Gilberson (Aub, 2008b: 53),

Era hermoso y despreocupado. Estudiaba un poco de todo y nada de nada. Vivía de cualquier cosa y en cualquier sitio. Había nacido en un barco, frente a Haifa hacía veintiún años. No conoció a sus padres. Murió el último día.

O, en el mismo sentido, aunque en este caso la territorialización solo implica identidad de destino en la muerte,

Manoce Mohrenwitz

Era vendedor ambulante, dictharachero, cuentista, nadie supo jamás de donde surgió...

No sigo adelante. Puedes fusilarme. Será un crimen con nombre, porque no creo en Dios, vosotros tampoco, y se llamará nosotros. Y no vine aquí a defenderle. Ni vosotros tampoco. Yo soy ateo. Tu eres atea, él es ateo. Si se tratara —como fuese— de convencer a los árabes para que vinieran a ser ateos, es posible que diera unos pasos más. Pero no se trata de eso... Entonces, que hagan conmigo lo que quieran. Estaré tan bien vivo como enterrado si no estoy a tu lado. Y no estoy a tu lado. Ya no puedo con mi alma. Como no creo en ella ni peso de encima me quito, quitándomelo.
Pero descanso en tierra.

Si como decíamos la obra de Aub es un banquete, a ello podríamos añadir que más bien parece esa propia obra un cadáver exquisito, una suerte de creación colectiva de las múltiples voces poéticas o máscaras de Aub, un proceso de emancipación cuyo resultado parece acabar escapando al control del propio autor (sin que le importe demasiado); es además, a nuestro entender, una imagen de la escritura que trasciende la dimensión autorial para centrarse en su función ; el propio cementerio de escritores que es *Antología Traducida*, entre los que se incluye a un tal Max Aub —“cerrado en mí/ cegato, mudo,/ en lo que ha sido me hundo/ pagando lo que fui” (Aub, 2004: 217)— es muestra de ella, metáfora de la escritura como oficio infinito y del poeta como oficiante colectivo.

Coda. Max Aub y la responsabilidad de des-aislar

De las cuestiones tratadas podemos obtener un modo o idea de escritura a través de la cual, más allá de la obligación moral, asume Aub la responsabilidad de des-aislar a la que nos referíamos en la segunda parte. No se trata solo de asumir una determinada obligación moral, de poner al servicio de la justicia la integridad del intelectual, sino más allá, de asumir permanentemente la función. La fórmula la ofrece, como casi siempre, el propio Aub en una de las notas, el “Segundo Aparte” escrito en 1966 para la segunda edición de la obra *Morir por Cerrar los Ojos*:

Ya no hay campos de concentración en Francia, en Alemania, en la URSS, en Italia, pero no estoy seguro de que no existan en otras partes. Tal vez la justicia no juegue en su contra el mismo papel que entre los años 20 a 45. (...) A la justicia la partió un rayo; en ruinas ha venido a ser obra de arte. Solo falta que la trasladen a un Museo. En un panteón podría servir para algo, recordando; encerrada en El Prado, temo que la arrumen a los sótanos, perdido el valor que pudo tener al denunciar su ausencia en cierto mundo, cuyas secuelas todavía son visibles. (Aub, 2007: 86)

Des-aislar también puede hacerse a través de la almazuela, ya no solo como conjunto que une retales o como principio de orden temporal, sino como temporalidad rehabilitada, fortalecida, consciente y relacional, temporalidad propicia para construir una textualidad que sea lugar, un espacio significativo. En ese sentido también puede ser el resultado de la labor de tejer un sistema de esperanzas y desesperanzas.

La pregunta de Adorno sobre Auschwitz no se contesta solo, en el caso de Aub, con una respuesta concreta sobre cómo representar, cómo decir lo indecible, sino comprendiendo que la escritura (el arte), siempre surgiente por relación a su función y su *significancia*, es precisamente la antítesis de la desaparición, especialmente de los proyectos de aniquilación organizada, que como

Arendt se encargó de señalar no se centran en la producción de muerte sino en la “producción de desaparición”.

Incluso, caminando un poco más, diríamos que el imperativo de Aub no es tanto escribir para que no se vuelva a repetir, como escribir los contornos de lo que se frustró sobre las grietas de la pared, convertir, en cierto modo, los restos en fundamentos y las cicatrices en huellas y directrices a fin de dar sentido, de evitar que lo frustrado lo sea siempre, permanentemente.



595

⁵⁹⁵ Fig. 83 Máscaras. Fotografía de Denies Bellon, recogida en *Le souvenir d'un avenir*.

Variación número 2

Giorgio Bassani: el granito recordará⁵⁹⁶

L'Éloignement des pays répare
en quelque sorte
la trop grande proximité des temps.
— Jean Racine, Bajazet (1672)⁵⁹⁷

1. Un poeta, pero, ¿qué más?

Es conocida la afirmación de Umberto Eco⁵⁹⁸ según la cual el autor no es una voz cualificada para comentar sus propios textos. A lo sumo es un intérprete más con una posición de cierto privilegio, fundamentalmente sobre las condiciones en las que el texto se fraguó. Bassani es un comentarista habitual de sus propios textos y, más en general, del hecho literario y de su propia dedicación, por lo que es preciso estar especialmente atentos para no dejarse guiar a ciegas por el pretendido argumento de autoridad o, si se prefiere, de autoría. Esta advertencia, dirigida a evitar toda tentación intencional en la lectura crítica, no obsta para tener en cuenta algunas apreciaciones sobre el proceso creativo; así, nos apoyamos en estas primeras líneas en las palabras del propio Bassani al final de *El olor del beno* (*L'Odore del fieno*) sobre la presencia del yo en *La novela de Ferrara* (*Il romanzo de Ferrara*).

La conciencia plena, crítica, de lo que debería ser, en el futuro, mi camino de narrador, no la tuve hasta un año y medio después cuando comencé a trabajar en “Los anteojos de oro”. (...) Para que

⁵⁹⁶ De entre las principales premisas que se han sugerido en la segunda parte —a modo de vectores que permiten hacer practicable la poética planteada sin caer en la rigidez crítica—, nos centraremos en los tres elementos que articulan la melancolía como orden ético-estético: el sujeto fundante, el espacio significativo y el emblema de lo esencial. En cuanto a la obra bassaniana nos ocuparemos principalmente de *Las gafas de oro* (*Gli occhiali d'oro*), si bien incluiremos referencias al resto de obras que integran *La novela de Ferrara: Cinque storie ferraresi* (1956) —integrada a su vez por los relatos *Lida Mantovani*; *La passeggiata prima di cena*; *Una lapide in via Mazzini*; *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*; *Una notte del '43*—, editado posteriormente como *Dentro le mura* (1973), *Intramuros* en su versión española; la mencionada *Las gafas de oro* (*Gli occhiali d'oro*, 1958); *El jardín de los Finzi-Contini* (*Il giardino dei Finzi-Contini*, 1962), la más emblemática del ciclo; *Dietro la porta* (1964); *La Garza* (*L'airone*, 1968) y *El olor del beno* (*L'odore del fieno*, 1972). En especial, además de a *Las gafas de oro*, aludiremos con frecuencia a *La Garza*, a *Una lápida en via Mazzini*, *Los últimos años de Clelia Trotti* y *Una noche de 1943*, tres de las *cinque storie* de *Intramuros*, y, necesariamente, a *El jardín de los Finzi-Contini*.

⁵⁹⁷ Citado por Chris Marker al principio de *Sans Soleil* (1983).

⁵⁹⁸ Véase U. Eco (1997), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge. Superada por la crítica la falacia intencional, Eco se refiere a algunas formas de sobreinterpretación. En particular, sostiene que la opinión del autor empírico sobre su texto no alcanza a la verificación de las interpretaciones dadas, sino que sólo permite, por un lado, constatar la eventual diferencia entre la intención del autor y la del texto, y, por otro, —en caso de que el propio autor asuma el punto de vista del “lector modelo” o el de crítico—, intuir que determinada interpretación resulta ilusoria, poco económica o interesante, es decir, una sobreinterpretación en términos del propio Eco. Finalmente, Eco sí concede un cierto valor para la interpretación a la comprensión del proceso creativo, que es algo diferente de la estrategia textual u objeto lingüístico que el lector encara.

volviera a decirme algo, era necesario, que consiguiese incluir también aquel que, después de haberse separado de ella, había insistido durante muchos años en levantar ahí, dentro de los rojos muros de la patria, el teatro de su literatura: es decir, yo mismo. ¿Quién era yo, en el fondo?, era ya hora de que empezase a preguntarme, exactamente como en las últimas líneas de la “Lápida” se había preguntado Geo Jozs. Un poeta, de acuerdo. Pero, ¿qué más? (Bassani, 1974: 150)

A pesar de la advertencia previa sobre el escritor como comentarista de sus propias creaciones y sobre el valor de sus declaraciones sobre el proceso creativo, lo que nos interesa de estas palabras de Bassani es precisamente ese “osar a decir ‘yo’” (1974: 151). Precisamente ese tránsito entre algunas de las cinco historias ferraresas (en particular *Una noche de 1943*) y *Las gafas de oro*, resulta de sumo interés. Si muchos de los rasgos de la escritura bassaniana ya se encuentran en las cinco historias, la puesta en práctica de sus ideas sobre la escritura resulta plena, a nuestro parecer, en *Las gafas de oro*⁵⁹⁹.

Hay una primera imagen ferraresa a la que queremos aludir en relación con todas estas cuestiones; “¿quién no se acuerda en Ferrara, de la noche del 15 de diciembre de 1943?” se pregunta el narrador en *Una noche de 1943*. La escena puede descomponerse en varios momentos⁶⁰⁰. Nos quedamos con dos fragmentos. En el primero aparece la presencia fantasmática del enfermo en su atalaya, como testigo de todo lo que ocurre en Ferrara desde 1939, y en particular de los sucesos de 1943,

En 1939, cuando a partir del verano de aquel año tan determinante para los destinos de Italia y del mundo empezó a advertirse en la barandilla de una ventana del corso Roma la persistente presencia de un hombre en pijama, sentado en una butaca, con la espalda apoyada en dos grandes cojines blancos, no eran muchas, no, las personas que podían contar algo de él o de su vida que no fueran vaguedades⁶⁰¹ (Bassani, 2014a: 186)

Y sigue más adelante,

Imaginaban. Con su imaginación entraban en el piso de encima de la farmacia, que ningún ferrarés, ni siquiera los amigos de Logia del doctor Francesco, jamás había pisado. Una escalerita de caracol unía la rebotica con el piso de arriba [una atalaya] (...) [imaginaban] el gran sillón de respaldo regulable que todas las mañanas la mujer trasladaba junto a la ventana, siempre llena de luz del comedor y en el que luego se sentaba Pino hasta la noche. (Bassani, 2014a: 206-207)

En el segundo fragmento se describen los fusilamientos de aquella noche del 43:

Imaginaban también lo demás (...) Veían a los once hombres alineados en tres grupos contra el pretil del foso del Castillo, el ir y venir de los legionarios con la camisa azul en el espacio

⁵⁹⁹ De ahí también nuestra elección.

⁶⁰⁰ La presencia fantasmática del enfermo Barilari en la ventana de su atalaya desde 1939; el fusilamiento en sí; el momento posterior visto desde abajo y contado después; la rememoración de Bassani-narrador.

⁶⁰¹ Entre otros detalles de su vida política, se dice que estuvo en la Marcha de Roma.

comprendido entre el soportal de la cafetería de la Bolsa y la acera de enfrente (...) aquella gran luz, aquel increíble claro de luna que, a partir de medianoche, había hecho de cada una de las piedras de la ciudad un trozo de cristal o de carbón, (...) y a Pino Barilari, en fin, al que solo el grito del abogado Fano había logrado en el último momento arrancarle de su pesado sueño de niño, acurrucado ahora allá arriba, tembloroso sobre sus muletas tras los cristales de la ventana que dominaba la escena...y así siempre (...) como si la imaginación colectiva necesitara siempre regresar allí, a aquella terrible noche, y volver a tener delante de sus ojos, uno a uno, los rostros de los once fusilados tal y como en el momento supremo los había tenido Pino Barilari. (Bassani, 2014a: 2006)⁶⁰²



La rememoración bassaniana de lo acontecido sugiere que la posición del farmacéutico (que no testifica, le falta el habla, pero mantiene un ritual de guardia y preservación durante el resto de su vida) es, por desplazamiento-ensimismamiento, la del propio escritor. Pero también es la de todo Ferrara que pudo verlo-conocerlo (y luego quiso olvidar). En cierto modo es la masa del ejército francés, frente a los rostros de los fusilados, los nombres inscritos en las pequeñas placas de mármol, como lápidas de piedra en el lugar, junto a la Torre del reloj y la cafetería de la Bolsa.

Por contraste con *Una noche de 1943*, la voz poética en *Las gafas de oro* es ya la de un protagonista —trasunto del propio autor— que nos habla desde su propio testimonio, desde su propia visión de los acontecimientos y desde su empatía con el Doctor Fadigati, al que enseguida nos referiremos. En sus apreciaciones más explícitas encontramos la constatación de una obligación moral, tal vez un deber de memoria, pero sobre todo un deber de resistencia encarnado en la propia figura del escritor: “no volveré del exilio”. Si Blanchot (2003) señala el papel de los intelectuales como una obligación moral que genera un alto coste en tanto que supone su apartamiento del hecho de escribir⁶⁰³, aquí apreciamos algo más; es precisamente el hecho de escribir el que encarna una responsabilidad que va mucho más allá de la posición coyuntural, de

⁶⁰² Fig. 84 *Los fusilamientos del 3 de mayo*, Francisco de Goya (1814), Museo del Prado, Madrid.

⁶⁰³ No es un abandono temporal de la escritura para atender a una obligación moral, ni siquiera el ejercicio de la escritura como permanente obligación moral, sino, más allá, la consideración de la escritura (del arte) en su función cultural.

la obligación moral de un determinado momento especialmente grave⁶⁰⁴. Es, digamos, un elemento estructural en su concepción sobre la escritura que se intuye en ese “escritor, pero qué más”, de la cita inicial de Bassani sobre la comprensión de su camino de narrador al comenzar a escribir *Las gafas de oro*,

Al hablar de otros, con ánimo demasiado fraternal, solidario, siempre había procurado mantenerme oculto detrás de las pantallas, entre patéticas e irónicas, de la sintaxis y la retórica. Pero, en adelante, ¿cómo iba a poder afrontar de nuevo dificultades, morales, incluso, del tipo de aquella ante la que me había encontrado al final de la “Noche” [del ‘43], cuando me había visto obligado a penetrar en virtud de la imaginación exclusivamente, y al precio de muchas, dolorosas contorsiones, en el cuartito de Pino Barilari, donde nadie de la ciudad excepto su esposa Anna, había puesto los pies nunca? (...) Así pues, en adelante, reflectores hacia mí también, escritor y no escritor, hacia mí entero. A partir de entonces, valía la pena que el autor de las Historias de Ferrara probase a salir también de la suya, de su madriguera, se definiese, osase decir, finalmente “yo”⁶⁰⁵. (Bassani, 1974: 150-151)

En esa extrañeza moderna (sobre el mundo y sobre la escritura) que tiene que ver con la percepción y la mirada, dos casos de sobra conocidos, paradigmáticos diríamos, pueden asociarse a la visión bassaniana de la sociedad ferraresa en los años del fascismo y las leyes raciales. Son dos textos clave en la comprensión de algunas dinámicas de la modernidad. Nos referimos a *La atalaya del primo* de E.T.A. Hoffmann y a *El hombre de la multitud* de E.A. Poe.⁶⁰⁶

En el primer caso, más antiguo, la atalaya de E.T.A. Hoffmann⁶⁰⁷, se nos presenta muy cercana a la propia atalaya de Barilari. Veamos algunos fragmentos.

A mi pobre primo le pasa lo mismo que al conocido Scorrón. Al igual que éste, tampoco mi primo puede valerse de sus pies a causa de una pertinaz enfermedad. Así, pues, con ayuda de una muleta firme y del brazo vigoroso de un lisiado huraño al que le gusta hacer de enfermero, mi primo va de la cama al sillón acolchado y del sillón a la cama.
(...)

Tengo que aclarar que mi primo vive en un piso bastante alto, en habitaciones bajas y pequeñas. Eso es típico de poetas y escritores. (...) Así pues, la estrecha habitación del poeta es como aquel inmenso jardín de diez pies cuadrados encerrado entre cuatro paredes: no es amplia ni es larga, pero tiene una altura considerable. (...) La casa de mi primo está justo en una esquina, y desde la

⁶⁰⁴ Pasa de situarse en una posición moralmente privilegiada a una situación entre los muertos.

⁶⁰⁵ Aunque se ha podido decir que *La novela de Ferrara* es una novela sobre el yo Bassaniano, creemos que, de mantenerse, debe entenderse, como señalábamos en la segunda parte como una interrogación sobre el yo-poeta (casi un oxímoron según Keats). La cuestión debe entenderse como un interrogante en su función y en-relación-con. Ese es el sentido de estas palabras que no nos refieren a la importancia del yo como tema, sino a la relevancia de su presencia en la forma bassaniana de contar Ferrara.

⁶⁰⁶ No perdemos de vista la posición de Baudelaire, tan estudiada por Benjamin, como primer testigo de la modernidad (Maura, 2013), y la del propio Benjamin.

⁶⁰⁷ Hay una dialéctica interior-exterior, a través del cristal, y de elevación, desde arriba –la atalaya– hacia la multitud. Pero en todo momento esa mirada es exterior; se contempla a la muchedumbre desde fuera. Solo hay una excepción, la del narrador del relato cuando contempla desde abajo la ventana del primo.

ventana de un pequeño gabinete abarca de una sola mirada todo el espectáculo de la inmensa feria.

(...)

La vista era en verdad extraña y sorprendente. Toda la feria parecía una masa única y abigarrada de gente, y daba la impresión de que si se arrojaba sobre ella una manzana, jamás podría llegar al suelo. (Hoffmann, 19-20: 2006)

Luego la cosa cambiará, pero por ahora la mirada es exterior. No solo se mira a la muchedumbre desde una posición privilegiada que permite testificar (aunque tal vez no haya palabras), sino que esa posición está relacionada con el propio uso de la ficción. Como en las propias historias bassanianas⁶⁰⁸ se juega, se inventa, se trata de comprender a través de la ficción, se plantea la posibilidad de desvelar un “enigma indescifrable”⁶⁰⁹. Y como en Bassani, en la atalaya del primo, una máxima cuelga de la pared: “*Et si male nunc, non olim sic erit*”⁶¹⁰.

En el segundo caso, en Poe, la visión desde el ventanal de un café en Londres hace descubrir al convaleciente la multitud como si la viese por primera vez, en su aislamiento y soledad, y le lleva a sumergirse en ella y seguir durante horas por las calles de la ciudad a una suerte de *zeitgeist* sin rostro, un fantasma de la muchedumbre (un rostro singular, pero un arquetipo, “el hombre de la multitud”⁶¹¹),

No hace mucho tiempo, en un atardecer de otoño, hallábame sentado junto a la gran ventana que sirve de mirador al café D..., en Londres. Después de varios meses de enfermedad, me sentía convaleciente y con el retorno de mis fuerzas notaba esa alegre disposición que es el reverso del *ennui*. (...) Con un cigarro en los labios y un periódico en las rodillas me había entretenido gran parte de la tarde (...) mirando hacia la calle a través de los cristales velados por el humo [a la densa multitud]

Al principio mis observaciones tomaron un giro abstracto y general. Miraba a los viandantes en masa y pensaba en ellos desde el punto de vista de su relación colectiva. Pronto, sin embargo, pensé en los detalles, examinando con minucioso interés las innumerables variedades de figuras, vestimentas, apariencias, actitudes, rostros y expresiones.

La gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y solo parecían pensar en la manera de abrirse paso en el apiñamiento. (...) Otros también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad de la masa que los rodeaba los hiciera sentirse solos⁶¹². (Poe, 1994: 246-248)

⁶⁰⁸ Por ejemplo, de manera expresa, en la descripción de imágenes en *Lida Mantovani* o en *El olor del heno*.

⁶⁰⁹ Esta alusión la encontramos explícitamente en *Una lápida en vía Mazzini* y en el propio texto de Hoffmann.

⁶¹⁰ Aunque ahora suframos, no sufriremos siempre. Luego ampliaremos esta idea al hablar del Mura degli Angeli.

⁶¹¹ Que puede remitirnos entre otras cosas a la inercia de la masa como a la abolición de la singularidad.

⁶¹² Nótese la relación con el aislamiento y la fragmentación que veíamos con Krakauer y Benjamin en la primera parte y, más en general, con el tema moderno del debilitamiento de la conciencia del tiempo.

Más allá de la expresión del espíritu de los tiempos, se nos aparece la idea del artista convaleciente, de su mirada tras el cristal ("*au-dessus de la mêlée*" como diría Romain Rolland), y de cómo después acaba deshaciéndose de su privilegio de excentricidad y sumergiéndose en la muchedumbre, como hará el propio Bassani. No es extraño que este relato llamase la atención al propio Baudelaire, "primer testigo" de la modernidad, sumergido en ella. La idea del escritor o artista en su lucidez convaleciente —que como ha tenido que olvidarse de todo quiere ahora mirar y recordar todo— la expresa plásticamente el propio Baudelaire, en *Le peintre de la vie moderne*, refiriéndose precisamente al relato de Poe (sin mencionar a su autor),

Comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. (...) Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. Remontons, s'il se peut, par un effort rétrospectif de l'imagination, vers nos plus jeunes, nos plus matinales impressions, et nous reconnaitrons qu'elles avaient une singulière parenté avec les impressions, si vivement colorées, que nous reçûmes plus tard à la suite d'une maladie physique, pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles. (Baudelaire, 1885: 61-62)

Teniendo como referencia ambos textos paradigmáticos de Hoffmann y Poe, pueden vislumbrarse mejor, pensamos, algunas ideas que recogen las características del tránsito de *Una noche de 1943* a *Las gafas de oro*, y que resumen aquella concepción de la escritura, del tipo de escritura, como responsabilidad del escritor de la que hablábamos en la segunda parte.

(1) La visión lúcida, la identificación del escritor con el convaleciente que como el niño mira por primera vez (se esmera por recordarlo todo, dice Baudelaire) a la sociedad ferraresa, a la muchedumbre en tiempos de la sociedad y los movimientos de masas y muy particularmente de la experiencia del fascismo, las leyes raciales, las deportaciones y la realidad de la Ferrara de los escombros y de su retirada tras la liberación.

(2) La necesidad de sumergirse en ella, de implicarse, de suspender su posición de privilegio, de contar la totalidad pero participando de la condición relacional, de propiciar una mirada desde dentro como la del retablo o el *collage*. Una posición que le permite no solo ser responsable de su escritura, sino pedir responsabilidades individuales y colectivas.

(3) La utilización de la ficción para tratar de comprender, para acercarse a lo indescifrable a las realidades inefables y a la propia condición humana. Y vinculado a ello las especiales posibilidades de comprensión a través del arte (el cristal, la atalaya, la convalecencia).

(4) Y finalmente, la incorporación de lo malo, pero también de lo bueno, según la fórmula del latinajo final del cuento de Hoffmann. De ahí una luminosidad triste, melancólica. Lo importante en Bassani no es solo que dé testimonio, que desvele velando, que cumpla con un deber de memoria como testigo y escritor, sino que asuma la función cultural de la literatura, que extienda su ensimismamiento más allá del desastre, de la catarata catastrófica de lo histórico, aunque lo incluya, desde luego; que lleve su empatía con las cosas muertas a una verdadera mirada al tiempo. Es decir, que defina su propia melancolía no como simple mirada al pasado, sino como conciencia de muerte, histórica, artística, cultural. Que no solo rememore como lo hace la lápida de la via Mazzini en la actual Ferrara, sino que *constituya lugar*. Que no solo será empatía con lo sufriente, ni mero *vanitas* que recuerda (una idea ya un tanto banal) lo absurdo de la arrogancia, a la vista de nuestra condición perecedera.

Arendt explica el proceso del *Lager* en tres pasos: aniquilación de la persona jurídica, aniquilación de la persona moral, de la conciencia, y, finalmente, destrucción de la dignidad humana con el propósito no de causar la muerte, sino de causar el no-nacimiento. La reacción ante este proceso no puede limitarse al testimonio de lo ocurrido, en todo caso imprescindible, ni al recuerdo de lo que ocurrió según la conocida máxima de obrar de manera que no pueda repetirse. Más allá de eso, la reacción pasa por entender las implicaciones de un proyecto de no-nacimiento y la relación que un proyecto de tales características pueda tener, por oposición, con la función (social) del arte y la literatura, cuyos presupuestos son, al menos desde Lascaux, radicalmente antagónicos. Si el proyecto de no-nacimiento es un proyecto de superfluidad, de erradicación de la pluralidad, de arbitrariedad, el valor cultural no nos habla de otra cosa que de la importancia de entender la capacidad de simbolizar, la capacidad de construir o constituir, como una empatía con las cosas muertas —ética melancólica— en un sentido que operará siempre como límite. El *vanitas* no tiene (solo), al menos no después de Auschwitz, la función de recordarnos nuestra fugacidad, sino precisamente la de servir como límite a nuestra desaparición. Es en ese sentido en el que la escritura de Bassani preserva y mantiene *todavía-siempre* con vida.

Veamos algunos elementos que imbricados nos ayudan a comprender la respuesta de Bassani: aunque huimos de toda rigidez, se corresponden con los otros dos elementos (además del sujeto fundante, que acabamos de ver) del orden ético-estético melancólico: el espacio significativo y el emblema de lo esencial.

2. El espacio significativo⁶¹³

2.1 *Mura degli Angeli*: los etruscos también vivieron o el granito recordará

Et si male nunc, non olim sic erit. Retomamos la inscripción situada en la habitación-atalaya del primo escritor en el relato de Hoffmann. En esa inscripción, como en la fórmula de Racine que traíamos al principio —“*l'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps*”— encontramos quizás las claves de la bassaniana mirada al tiempo. Veamos un primer fragmento de *Las gafas de oro*, en el que se recupera el “rostro materno de Ferrara”, y en el que puede condensarse esa mirada al tiempo en la que reconocemos, desde la lejanía, toda la tristeza luminosa de Bassani,

Hacia el anochecer desemboqué en *Mura degli Angeli*, donde había pasado tantas tardes de mi infancia y mi adolescencia, y al poco tiempo, pedaleando a lo largo del sendero situado encima del bastión, llegué a la altura del cementerio israelita.

Bajé entonces de la bicicleta y me apoyé en el tronco de un árbol.

Miraba el campo a mis pies, donde estaban enterrados nuestros muertos. Entre las escasas lápidas, empequeñecidas por la distancia, pude ver a un hombre y una mujer paseando, ambos de mediana edad. Posiblemente dos forasteros que en el intervalo de dos trenes -me decía- habían obtenido del doctor Levi el permiso necesario para visitar el cementerio en sábado. Daban vueltas entre las tumbas con cuidado y a una distancia de visitantes, de extraños. De repente al verlos a ellos y el vasto paisaje urbano que, desde allí arriba, se me mostraba en toda su extensión, me sentí invadido por una gran dulzura, por una paz y una gratitud tiernísimas. El sol del ocaso, atravesando una oscura capa de nubes bajas sobre el horizonte, iluminaba vivamente todas las cosas: el cementerio judío a mis pies, el ábside y el campanario de la iglesia de San Cristoforo un poco más allá y al fondo, altas por encima de la parda extensión de los techos, las lejanas moles del castillo Estense y la catedral. Me había bastado recuperar el antiguo rostro materno de la ciudad, tenerlo una vez más para mí solo, para que aquella sensación atroz de exclusión que me había atormentado unos días antes desapareciese al instante. El futuro de las persecuciones y masacres que quizás nos esperaba (desde niño siempre había oído hablar de ello como de una eventualidad para nosotros, los judíos, siempre posible) ya no me asustaba en absoluto. (Bassani, 2015: 86-87)

Decíamos en la segunda parte que el lugar antropológico (frente a los *lieux de mémoire*) sería aquel lugar caracterizado por ser relacional, histórico e identitario, rasgos todos englobados dentro de su condición simbólica, realimentada además por lo que de ficcional puedan tener cada una de esas tres variables. Y es que precisamente en su carácter simbólico reside su valor significativo, para la significación. Decíamos entonces que ese es⁶¹⁴ además el lugar político por antonomasia, aquel en el que la vida de los individuos adquiere plenitud (histórica) en comunidad. *La novela de*

⁶¹³ En la segunda parte identificamos tres elementos dentro del espacio significativo; a ellos nos referiremos.

⁶¹⁴ Como veíamos, por ejemplo, en Sembene.

Ferrara es, en ese mismo sentido, un ejemplo, no solo de cómo la escritura puede acoger espacios reconocibles como lugares antropológicos, sino, más relevante aún, de cómo la propia textualidad aparece en sí como lugar.

La Mura, el umbral

En todo caso, si en ese juego de muñecas rusas en el que el texto como lugar incluye a su vez espacios que reúnen las características del lugar antropológico, el lugar que por antonomasia aparece como espacio significativo no solo en *Las gafas de oro*, sino en *La novela de Ferrara* es, como veíamos en el fragmento reproducido, la *Mura degli Angeli*.

Pero, ¿qué tipo de lugar antropológico es la *Mura degli Angeli* dentro del espacio significativo de *Las gafas de oro* y del conjunto de *La novela de Ferrara*?⁶¹⁵

La *Mura* opera como *umbral*, como espacio que delimita pero que a la vez puede ser traspasado; como elemento arquitectónico estructural que hace posible la construcción urbana, pero sobre todo, como espacio comunicante que permite la conexión entre dos mundos, entre los vivos y los muertos, entre dos tiempos, entre todos los tiempos; como espacio-refugio frente a la violencia (histórica) de la intemperie; como simbólica tapia de tapias en Ferrara⁶¹⁶. Cumple aquellas características de lugar histórico, relacional e identitario, pero además su profundo carácter simbólico se encuentra ligado, fortalecido diríamos, por la idea de la piedra como elemento material caracterizado por su alto grado de resistencia, por su dureza y su durabilidad, en definitiva, por una temporalidad granítica que trasciende el tiempo humano⁶¹⁷ (y remite a un tiempo ancestral⁶¹⁸). Sobre la piedra volveremos después. Por último, vinculado a su condición de espacio-refugio, su valor simbólico se extiende también a su condición de espacio de lágrimas o, mejor, espacio para las lágrimas, como muro de las lamentaciones que funciona a su vez como

⁶¹⁵ Hablábamos allí de una poética del territorio, caracterizada por los lugares donde se depositan los restos y una poética del umbral, como lugar que es espacio de tránsito (no confundir con algunos *no lugares*).

⁶¹⁶ Luego profundizaremos en ello en relación con el espacio interior y exterior y el régimen escópico, la tapia y la perspectiva arquitectónica, aunque también en relación con el desplazamiento.

⁶¹⁷ Como señalábamos en la segunda parte, piedra, antepasado y cadáver son los tres términos de una posible ecuación de lo simbólico y de lo cultural.

⁶¹⁸ Facilitando la comunicación, el culto a los antepasados como veíamos en la segunda parte

resto urbano, como lugar de culto y como símbolo paradójico de una identidad diaspórica⁶¹⁹. La piedra y las lágrimas, tal vez, las lágrimas de piedra o las lágrimas que dejan huella en la piedra, que suspende su régimen de dureza para asumir este rastro, este surco en su granítica condición.⁶²⁰



Unas palabras del personaje de Clelia Trotti (*Los últimos años de Clelia Trotti, Intramuros*) recogen con dulzura, con aquella tristeza luminosa, la comprensión del lugar, “los lugares en los que más se ha llorado es a los que se coge más cariño”. En esta idea se condensa también aquella definición de la melancolía que planteábamos en la segunda parte, que no es la depresión, ni el efecto del trauma, ni siquiera una mirada al pasado, sino que se nos presenta en su más profunda condición de mirada al tiempo. En Bassani parece que este sentido de la melancolía puede situarse como clave de bóveda de una temporalidad, como resultado que se obtiene al despejar la ecuación entre tristeza, belleza y verdad, entre tristeza y arte, entre estética y ética, si se prefiere. Veamos este fragmento de Clelia Trotti⁶²¹,

Cada pared, cada rincón, cada pequeña cosa, llevaba la huella del dolor. La verdad es que los lugares en los que se ha llorado, se ha sufrido y se han encontrado tantos recursos interiores para confiar y resistir son precisamente aquellos a los que más cariño se coge. (...) Las sombras de las estelas y los cipos funerarios se alargaban despacio sobre la hierba. El prado poco a poco se despoblaba, alguna pareja de enamorados tomaba el camino de las murallas (...) Desde lo alto de la Mura degli Angeli vamos a poder disfrutar de una puesta de sol realmente extraordinaria (...) un sueño, suyo, perdida, como siempre, en su solitario y eterno desvarío de reclusa. (Bassani, 2014a: 178-180)

Una melancolía que podría resumirse también en las propias palabras de Clelia Trotti,

⁶¹⁹ Y desdramatizada. Sobre la desdramatización de identidades que se produce paradójicamente a partir de la piedra y su integración en la tierra véanse las referencias a Sallis en la segunda parte.

⁶²⁰ Fig. 85 y 86 Las dos imágenes corresponden al filme *Les statues meurent aussi* (1953), de A. Resnais y C. Marker.

⁶²¹ Cuya figura resistente creemos que encaja perfectamente, además, en el propósito redentor benjaminiano No puede dejar de pensarse en este punto en la famosa descripción benjaminiana del *Angelus Novus*. No es difícil imaginar su ensimismamiento melancólico y su afán de evitar la catástrofe deteniendo el viento, la catarata de la historia, si pensamos precisamente subidos al *Muro de los Angeles*.

Nunca he entendido por qué los muertos tienen que estar tan separados de los demás. (Bassani, 2014a: 174)

En este fragmento, como en el primero que veíamos de *Las gafas de oro*, puede observarse de qué manera el lugar, la *Mura*, funciona como elemento por antonomasia del espacio significativo bassaniano, se imbrica, se acopla, en su condición de umbral —incluso en su sentido arquitectónico, como pieza de construcción—, con los lugares reservados para los restos, entre los que destacan naturalmente los enterramientos, a los que en seguida nos referiremos. Funciona entonces, como decíamos, como punto de acceso que comunica a muertos y vivos, como lugar de inseparabilidad entre ellos, especialmente marcado por el poder cultural de la piedra sobre la relación con los ancestros.

Los enterramientos

Junto al muro como umbral, debemos referirnos también a la importancia fundamental de los enterramientos⁶²² en el conjunto de *La novela de Ferrara*; desde luego de los metafóricos⁶²³, más o menos evidentes como la *magna domus*, la casa-tumba o casa-mausoleo de los Finzi-Contini en la que se depositan los sedimentos personales, especialmente los del recuerdo. Pero sobre todo, los enterramientos no figurados: los cementerios y, en particular, el cementerio judío pegado a la Mura o el no menos importante cementerio etrusco del prólogo de *El jardín de los Finzi-Contini*.

Veamos tres ejemplos significativos.

Un primer fragmento, ineludible por conocido y paradigmático, lo encontramos en las primeras páginas de *El jardín de los Finzi-Contini*. Se trata de un paseo, una guía por el mausoleo familiar que nos lleva desde un plano general del conjunto hasta el detalle del epitafio de Guido Finzi-Contini. Un paseo que realza la belleza del lugar como acumulador de tiempo, como cúmulo de restos, de polvo y cenizas, de sedimentos y erosiones, sobre la materia o sobre el color, desgastes provocados por el transcurso de los años, por las inclemencias meteorológicas que remiten al

⁶²² Dentro de lo que en la segunda parte denominábamos a efectos prácticos *poética del territorio*.

⁶²³ Entre otros, la habitación de Barilari en *Una noche del 43*, o las atalayas de la propia Micòl y Alberto en *El jardín de los Finzi-Contini*, tumbas en el interior de la tumba, el mausoleo; o la estancia de la torre que ocupa Leo Jozs en *Una lápida en via Mazzini*.

tiempo de las estaciones, las heladas y las solaneras, en definitiva, por lo que podríamos definir como la colonización de la historia por parte de la naturaleza,

Cuando de niño tuve ocasión de verla por primera vez, la capilla funeraria de los Finzi-Contini (...) ya estaba más o menos como está ahora, mucho tiempo después de que nadie se ocupe directamente de ella. Medio hundida en la vegetación silvestre, con las superficies de sus mármoles policromados, en su origen lisos y brillantes, convertidas en opacas por acumulación de polvo ceniciento, deteriorado el techo y los escalones exteriores por obra de heladas y solaneras, ya entonces se había transformado en algo rico y maravilloso, como cualquier objeto sumergido durante mucho tiempo. (Bassani, 2017: 19)



Y no puede dejar de apuntarse, aunque sea con un pequeño detalle, la conocida identificación del mausoleo con la propia casa familiar: “el mismo aislamiento, la misma separación con la que los Finzi-Contini habían envuelto a sus muertos rodeaba también la otra casa que poseían, la que se alzaba al final de corso Ercole I d’Este” (Bassani, 2017: 19).

Un segundo fragmento en el que puede percibirse la relevancia de los enterramientos dentro del espacio significante bassariano lo encontramos en *El olor del beno*. La descripción no solo se refiere al cementerio israelita de Ferrara, sino al muro que lo delimita (la piedra también como marca, como límite), a la “invasión” del espacio de las tumbas por el mundo natural y por el tiempo estacional, un tiempo, el de la siega y las cosechas que es también el de las festividades, que construye el lugar antropológico, pero que más allá de ese carácter cíclico nos remite a un carácter remoto,

El cementerio israelita de Ferrara, delimitado a su alrededor por un viejo muro perimétrico de casi tres metros de alto, es una vasta superficie herbosa: tan vasta que las lápidas, reunidas en grupos separados y distantes, parecen en conjunto bastante menos numerosas de lo que en realidad son. Por el lado este, el muro corre detrás de los bastiones de la ciudad, que aquí, excepcionalmente, aparecen todavía densamente cubiertos de grandes árboles, tilos, olmos, castaños, incluso encinas, alineados en doble fila a lo largo de la cima del terraplén. No se sabe cómo la guerra las perdonó,

a las hermosas, antiguas plantas, hoy más vigorosas, frondosas (y absurdas) que nunca. (...) En los meses de verano la comunidad solía encargar la siega. (Bassani, 1974: 31 y ss.)

Todo apunta hacia aquella mirada al tiempo, a aquella temporalidad que se condensa, más allá del lugar en sí, en la lentitud ceremonial y en la remembranza olfativa⁶²⁴, el olor del heno: “apenas hubo atravesado el carro fúnebre el umbral de la gran verja de entrada —y al atravesarlo dio un lento brinco—, un olor⁶²⁵ penetrante, de heno cortado, llegó de improviso hasta el cortejo oprimido por el calor y lo reanimó” (Bassani, 1974: 33).

Y finalmente, un tercer fragmento nos conduce de vuelta a *El jardín de los Finzi-Contini*, a su prólogo, en el que la visita de domingo al cementerio etrusco aparece como fundamento que impulsa a la voz narrativa-escritor para escribir sobre los Finzi-Contini al aflorar los recuerdos sobre el cementerio judío de Ferrara⁶²⁶, asumiendo así una función de preservación. Este es un fragmento fundamental para comprender la empresa bassanina como *poeta*, una respuesta a su propia pregunta⁶²⁷,

Más allá del pueblo, la suave pendiente nos obligó a disminuir la velocidad del coche. Ahora pasábamos cerca de los llamados *montarozzi*, numerosos en Tarquinia y los alrededores, más por la parte de las colinas que hacia el mar, en todo ese trozo del territorio del Lazio al norte de Roma que no es más que un enorme cementerio casi ininterrumpido. Aquí la hierba es más verde y tupida, más oscura que la de la llanura de abajo, la que queda entre la Aurelia y el Tirreno, prueba de que el eterno siroco, que sopla de través desde el mar, al llegar hasta aquí arriba ya no es tan salobre, y la humedad de las montañas cercanas empieza a ejercer su benéfica influencia sobre la vegetación. (Bassani, 2017: 8)

Como primer apunte sobre este prólogo, además de la importancia del contenido *geológico*, de la incidencia del tiempo no humano sobre el territorio, de la naturaleza sobre la historia, queremos resaltar el ritmo interno de la escritura, un ritmo melancólico construido de forma y fondo que nos remite al ritmo ternario en Flaubert, a la melancolía de los paquebotes⁶²⁸: “la hierba es más verde y tupida, más oscura que la de la llanura de abajo, la que queda entre la Aurelia y el Tirreno”. De fondo, por lo geológico y por los enterramientos, por lo territorial: “todo ese trozo

⁶²⁴ De aire proustiano, que recuerda a la memoria involuntaria, pero que remite a su imbricación con la voluntaria, y en general a la idea de temporalidad (histórica) sobre la que se construye nuestra poética —el origen es la meta— que supone la superación de la distinción típica historia-memoria. A ello nos referíamos con Benjamin (*Sobre algunos motivos en Baudelaire*) al final de la primera parte de este trabajo.

⁶²⁵ El olor funciona también —junto con el color del heno cortado— como detalle significativo (metátesis).

⁶²⁶ Y del que hallamos un intertexto en la visita al cementerio judío de Steinach en *Los emigrados* de Sebald.

⁶²⁷ Su ética melancólica como una mirada al tiempo (suspendido) en la que la tristeza y la belleza son los fundamentos de la función cultural de la literatura, del culto a los ancestros (más allá de la empatía con el sufrimiento o que el recuerdo del desastre, de la *Shoah*).

⁶²⁸ “Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l’étourdissement des paysages et des ruines, l’amertume des sympathies interrompues. Il revint” (*L’éducation sentimentale*, G. Flaubert, 1891).

del territorio del Lazio al norte de Roma que no es más que un enorme cementerio casi ininterrumpido”; de forma, porque crea una suspensión temporal, un tiempo que no encuentra ningún estímulo en avanzar, un tiempo que no quisiera progresar, que remolonea intencionadamente negligente.

Pero, más allá de ese primer apunte sobre el ritmo interno y la temporalidad en tensión, que no parece querer avanzar ni en la forma, ni en el fondo (la remisión a los etruscos), es preciso detenerse en un segundo fragmento del prólogo que recoge, como si de un cuento se tratase, el diálogo con Gianina, que nos remite de nuevo a aquella delicada tristeza feliz que identificábamos más arriba, que exuda melancolía como mirada al tiempo:

¿Adónde vamos?
Vamos a echar una ojeada a unas tumbas de hace unos cuatro o cinco mil años
Tumbas etruscas.
¡Qué tristeza! (...) ¿Quiénes son más antiguos los etruscos o los judíos? (Bassani, 2017: 9)

Y sigue Bassani con el que, a nuestro juicio es un fragmento fundamental para la comprensión de su obra desde la poética que aquí venimos desarrollando,

¿Por qué las tumbas antiguas dan menos pena que las nuevas? (...) Claro, los muertos recientes están más cerca de nosotros y precisamente por eso los queremos más. En cambio los etruscos hace tanto tiempo que murieron que es como si nunca hubiesen vivido, como si siempre hubieran estado muertos. (...)

Otra pausa⁶²⁹, más larga todavía. Pero, ahora que dices eso –dijo dulcemente– me haces pensar que los etruscos también vivieron y que los quiero tanto como a los demás.

La visita a la necrópolis que siguió tuvo lugar bajo el signo de la extraordinaria ternura de esa frase. Fue Gianina quien nos predispuso a comprender. (Bassani, 2017: 10)

Un tercer y último apunte nos lleva a seguir a la voz bassaniana que describe el lugar que comunica el tiempo de los etruscos, a través del espacio-tiempo suspendido, en el que nada ha cambiado desde entonces; el de sus monumentos funerarios, de sus tumbas ancestrales, como lugar de restos en el que el espacio signifiante es espacio para la muerte, para los muertos, para su preservación, con un presente en el que ese espacio signifiante sigue conservando un valor de culto. Así puede entenderse la costumbre de los pueblos de Italia (y más allá) de pasear, al caer la tarde, por el camino que conduce al cementerio o, podríamos decir, por caminos en los que la piedra y la naturaleza, las raíces que rompen el asfalto de las carreteras, los árboles centenarios,

⁶²⁹ Nótese de nuevo el ritmo en todo el fragmento.

los paisajes erosionados, han constituido espontáneamente monumentos funerarios, referentes dispersos en los que encontrarse con los ancestros en esa hora entre dos luces,

Trataba de imaginarme en concreto lo que podía significar para los tardoetruscos de Cerveteri la asidua visita a su cementerio suburbano (...) Tal y como se sigue haciendo hoy en día en los pueblos italianos de provincia, la puerta del camposanto es la meta obligatoria de todo paseo vespertino. (...)

Carretera abajo, siempre en suave pendiente y flanqueados por una doble fila de cipreses, bajaban hacia nosotros un grupo de campesinos, chicos y chicas. Era el paseo del domingo. Agarradas del brazo, algunas muchachas⁶³⁰ formaban cadenas solo femeninas, de cinco o seis. Qué extrañas, me decía mirándolas. (Bassani, 2017: 9-11)

Y finalmente, destacamos un último fragmento sobre el camposanto etrusco que evocará aquel otro camposanto, el ferrarés cementerio judío y aquella otra tumba en la que vivían los Finzi-Contini, quienes, salvo Alberto, no pudieron encontrar sepultura y protección, como los muertos etruscos, más que en el propio texto bassaniano, lugar para el descanso de los restos como Cerveteri,

Traspassado el umbral del cementerio donde cada uno de ellos [los etruscos] poseía una segunda casa y, en su interior. El lecho ya preparado en el que no tardaría en yacer junto a los antepasados, la eternidad ya no tenía por qué parecer una ilusión, una fábula, una promesa de sacerdotes. (...)

Allí en el reducido recinto consagrado a los familiares fallecidos; en el corazón de aquellas tumbas en las que, junto a los muertos, se había tenido el cuidado de depositar muchas de las cosas que hacían de la vida algo bello y deseable; en aquel rincón del mundo, protegido, resguardado, privilegiado; al menos allí (y su pensamiento, su locura, seguían aleteando, después de veinticinco siglos, en torno a los túmulos cónicos cubiertos de hierbas silvestres), al menos allí nada podría cambiar nunca. (Bassani, 2017: 12)

Pensamos que en Bassani no opera solo una función memorialística, sino que, junto al específico recuerdo de la *Shoah* y, en general, de las víctimas inocentes, a modo de lápida como la que encontramos en la via Mazzini o en el lugar de los fusilamientos del 43, encontramos mucho más. Una suerte de antídoto contra el debilitamiento general de la memoria, de la comprensión del tiempo y de la anulación de la muerte; digamos que, no solo responde Bassani a aquella cuestión sobre el arte después de Auschwitz con una propuesta de acercamiento a la verdad y de comprensión, sino con una respuesta de fondo que no propone tanto una forma de representación —una restitución cuya integridad es, sin duda, no solo imposible, sino, inútil— de lo allí ocurrido, sino que reivindica el valor cultural de la literatura y el arte en su comprensión de la temporalidad. En la *Mura degli Angeli* y en los camposantos bassanianos encontramos una respuesta a aquella pregunta de Benjamin sobre la relación entre el arte y la tristeza, el tiempo, la

⁶³⁰ También en *Una lápida en vía Mazzini*, por ejemplo.

melancolía y una cierta luminosidad reminiscente; hablamos entonces de literatura fúnebre⁶³¹ en un sentido antropológico. Podemos decir, entonces, tomando aquellas palabras de Farocki, *el granito recordará*, o las del propio Bassani: *los etruscos también vivieron*.

2.2 Escritura de imágenes: la tapia, el cristal y la perspectiva

Hemos podido observar hasta el momento cómo es fundamental la mirada y lo visual en Bassani (sin ir más lejos, el propio título *Las gafas de oro*), unida a otra serie de elementos productores de sentido, dentro del orden ético-estético. Ahora de forma más concreta, como un segundo elemento del espacio signifiante en Bassani (muy ligado⁶³² a la importancia de la *Mura degli Angeli* y de los camposantos), trataremos de pensar más específicamente acerca de cómo utiliza Bassani las imágenes, cómo remiten a la (in)significancia o a la insistencia, cuál es su funcionamiento con respecto a la racionalidad del olvido.

A nuestro parecer, tres elementos pueden explicar bien las claves del régimen escópico bassaniano en tanto que elementos creadores de imágenes significantes, insistentes⁶³³. Nos referimos a la tapia y el cristal, junto con la perspectiva arquitectónica aérea⁶³⁴. A fin de lograr una mejor eficacia en la exposición de ideas, antes de entrar en estos tres elementos concretos a través de los que describiremos dicho régimen visual, puede resultar de interés la puesta en contacto de la obra de Bassani con la del pintor y fotógrafo Cy Twombly. Y ello, en dos sentidos bien diferentes que, a nuestro juicio, marcan de manera general la obra bassaniana.

El primero de los sentidos en que creemos que ambas producciones pueden comprenderse mejor relacionamente es el que apunta a la forma como propiedad representacional y, concretamente, a la integración de escritura e imágenes. A nuestro juicio, la presencia que tiene la escritura, en

⁶³¹ Lo que en el caso de Bassani no está reñido con la luminosidad, sino más bien al contrario.

⁶³² Pensamos que, precisamente, si la *Mura* es paradigma de espacio signifiante bassaniano, lugar, el hecho de que lo visual tenga también las tapias, los muros, y lo arquitectónico en general, como una de sus claves hace el conjunto más coherente.

⁶³³ A diferencia de Aub en *Campo Francés* y de Sebald en *Los emigrados*, Bassani es, digamos, menos explícito en tanto que no introduce imágenes fotográficas, pero no por ello es menos potente el funcionamiento de las imágenes, ni menos importante el régimen escópico en *La novela de Ferrara*.

⁶³⁴ Pero (de dimensión) humana.

tanto que grafo-imagen, en las pinturas de Twombly⁶³⁵ funciona de manera similar a la presencia de las imágenes en *La novela de Ferrara*, como inscripciones, como elementos visuales, pictóricos o fotográficos según las ocasiones, que quedan grabados en el texto y que, en el lector, dejan una auténtica huella mnémica. Aunque incluso, en una lectura sin frenos podríamos pensar que Bassani es en realidad, como Twombly, un pintor⁶³⁶ que incorpora grafos en forma de imágenes. Sin necesidad de ir tan lejos, *La novela de Ferrara* produce continuamente este tipo de imágenes insistentes⁶³⁷ que se graban, se incorporan suavemente a la *textura*, al tejido de la *novela*. En sentido benjaminiano, diríamos que el texto es un tejido, y que ese tejido se impregna de imágenes en lo que es mucho más que una difusa pigmentación. Imágenes que, además, contribuyen a reforzar la construcción del texto como lugar, como espacio significativo⁶³⁸.



⁶³⁵ Fig. 87 (más abajo) Obras de Cy Twombly: (1) *Roman Notes* (1970), litografía (impresión en plano); (2) *Quattro Stagioni: Estate* (1993), acrílico y grafito, Tate, London; (3) *Note I* (2007), acrílico, Lexington, Virginia. Fuente: Cy Twombly Foundation.

⁶³⁶ La aparición en sus textos de De Pisis o Morandi es significativa.

⁶³⁷ Casi todos los fragmentos que aquí reproducimos funcionan de esa manera.

⁶³⁸ Y a provocar un efecto melancólico, que es sentido como una intuición sobre la temporalidad, aquí tal vez un tono.



En segundo lugar, la relación entre Bassani y Twombly puede ayudarnos a su mejor comprensión individual si reparamos en otro aspecto: el tipo de imágenes. Y es que *La Novela de Ferrara* puede, pensamos, remitir a otra serie de producciones de Twombly, en este caso fotográficas (aunque podríamos decir fotográfico-pictóricas). Nos acercamos a la idea barthesiana sobre la negatividad significativa de las imágenes fotográficas por relación al tiempo⁶³⁹, a la que nos referíamos en la segunda parte. Frente a “la inmanencia de lo igual” —que remite a la superficialidad o superfluidad de la persona propia de los proyectos de naturalización de la historia, en particular, al proyecto totalitario de no-nacimiento—, la fotografía está en disposición de ofrecer plenitud semántica por relación al tiempo, a la desaparición, a la muerte; como la pescadora de Newhaven que recoge Benjamin y que, con todas las reservas que sean precisas, funciona como límite frente al debilitamiento de la conciencia del tiempo. Entonces, parece pertinente formular la pregunta de Barthes sobre las fotografías⁶⁴⁰ de Twombly y sobre los textos de Bassani

¿Qué es lo que va a abolirse con esa foto que amarillea, se decolora, se borra, y que será echada a la basura, si no por mí mismo —soy demasiado supersticioso para ello— por lo menos a mi muerte? (Barthes 2009: 106)

⁶³⁹ Como decíamos en la segunda parte, Barthes entiende la fotografía como “una forma de vida para la que es constitutiva la negatividad del tiempo” (Han, 2018: 28).

⁶⁴⁰ Fig. 88 Fotografías de Cy Twombly: (1) *Still Life* (1951), Black Mountain College, Edition 6; (2) *Temple* (1951), Agrigento; (3) *Light Flowers* (2008) Gaeta, Edition 6; (4) *Yard Sale* (2008) Lexington, Edition 6. Fuente (1, 2 y 4): Cy Twombly Foundation.



Hechas estas apreciaciones transversales que, en todo caso, habrá que tener presente en lo que sigue, vayamos ya a los tres elementos concretos que planteábamos: el cristal y la tapia, y la perspectiva arquitectónica. Nos centraremos en *Las gafas de oro*, cuya visualidad encontramos ya en el propio título⁶⁴¹, pero necesariamente saltaremos a otros momentos de la novela ferraresa.

(a) La tapia y el cristal

El espacio signifiante en la obra bassaniana viene marcado por una dialéctica característica que funciona como metáfora visual y espacial⁶⁴² arquitectónica, que nos dice mucho acerca de las

⁶⁴¹ Que, como luego veremos, es un emblema en sí, un rostro en la oscuridad y el destello de las gafas.

⁶⁴² La inclusión de la política de las imágenes en el espacio signifiante en la segunda parte responde a una cuestión que se intuye mejor en la práctica: la intensa relación o imbricación entre el espacio y la imagen. Esta imbricación hace que la llamada política de las imágenes no se agote en lo espacial, pero sí que las cuestiones acerca del espacio sean especialmente importantes en la medida en que el régimen escópico (y el punto de vista, más concretamente) no es otra cosa que el conjunto de condiciones de legibilidad o visibilidad del mundo, configuración, en buena medida espacial (o espacio-temporal, en tanto que, en Bassani, Ferrara es espacio de memoria, la polis organiza el recuerdo [Arendt, 2016], institucionaliza una determinada temporalidad).

posibilidades de distinción (y pluralidad) de los individuos por referencia al grupo y a la sociedad, y en la que encontramos, en cada polo, un elemento determinante. Nos referimos al cristal y a la tapia (o si se prefiere al muro, pero también a la muralla⁶⁴³).

La tapia

Una primera cuestión que conviene aclarar es que, la tapia como elemento crucial dentro del régimen escópico se encuentra naturalmente asociado en la obra bassaniana al lugar por antonomasia al que nos referíamos antes, la *Mura degli Angeli*. Se intuye aquí un rastro de la coherencia simbólica del conjunto, en tanto que de una u otra manera las tapias funcionan como ramificaciones de la *Mura* en toda su potencia significante. Pero más allá de esa consideración de la *Mura* como primera tapia, como tapia de tapias, y de las tapias como elemento estructural de disseminación de sentido, las tapias adquieren valor visual y simbólico propio.

Hecha esta precisión, nos referiremos a tres aspectos relevantes en torno a la tapia entendida como uno de los polos de esa dialéctica visual interior-exterior: (a) la tapia exterior, (b) las tapias interiores y (c) su carácter permeable.

(a) La tapia exterior, la muralla, cumple una función específica como elemento de delimitación del espacio de la polis, del espacio de lo político que tiene lugar *intramuros*. Aunque también o quizás sobre todo, del espacio social; no en vano, *La novela de Ferrara* es, precisamente, una novela de la sociedad ferraresa, sobre lo que ocurre en el interior de los muros y ello con independencia de la presencia explícita, más o menos relevante de esa muralla exterior, por ejemplo, a través de la muy habitual mención a los bastiones de la ciudad. Por ello, es notorio que, junto a los protagonistas individuales (Fadigati, Geo Josz, los Finzi-Contini), los protagonistas son la propia ciudad de Ferrara y la sociedad ferraresa, como protagonista colectivo dentro de ese espacio social amurallado (espacio político, público y privado). Ese espacio de lo social —la esfera de lo social, por seguir con la terminología de esferas habitual en Bassani o en Arendt— lo es de lo que socialmente es admisible a la vista. Lo social condiciona entonces el régimen escópico, estableciendo una normatividad de lo visible; lo que puede verse, lo que permanece expuesto a los ojos de todos (la lápida en *via Mazzini*, por ejemplo) y lo que no puede verse o, mejor, no

⁶⁴³ Y, aunque más modestamente, a otros elementos como la puerta, por ejemplo, en *Detrás de la puerta*, o la ventana, como ocurre en *Un paseo después de la cena* o en *Lida Mantovani*.

debe verse; lo que existe pero permanece destinado a permanecer oculto (el amor, la sexualidad, el arte, la culpa, etc.). El resplandor de las gafas de Fadigati en la oscuridad de la zona poco noble del cine nos dice mucho sobre esa normatividad. Sobre ello tendremos ocasión de volver.⁶⁴⁴



(b) Un segundo aspecto en torno a la tapia como polo de la dialéctica visual en *La Novela de Ferrara* es la multiplicación —diríamos estructural— de tapias interiores como paredes de un hormiguero. Las tapias interiores marcan los límites de las calles y, más que de las calles, los muros son los umbrales que construyen la separación entre las casas contiguas y los jardines. Pero más allá de constituir umbrales⁶⁴⁵ y de delimitar el ámbito o esfera de lo privado, lo importante es que lo hacen en tanto que determinan el régimen visual; ocultan e incluso, con frecuencia, establecen un régimen de clausura o encierro.

Todavía en torno a las tapias interiores, creemos que puede apuntarse otra idea que se infiere de las palabras del propio Bassani cuando en *El olor del beno* se refiere, más o menos

⁶⁴⁴Fig. 89 Copia romana (siglo II d.C.) de la *Afrodita de Cnido* de Praxíteles (hacia 360 a.C.), Museo nazionale romano, Palazzo Altemps, Roma. Se trata de una de las primeras venus púdica de las que se tiene constancia, obra de Praxíteles (hacia 360 a.C.). Para atender a la actualidad del régimen social de lo visible baste un ejemplo reciente, algo caricaturesco. La pudorosa disposición de la *venus*, ejemplo en sí de la cambiante normatividad de lo visible, no habría bastado en enero de 2016, cuando el Primer Ministro italiano consideró conveniente tapar los desnudos del Campidoglio (también los de los Museos Capitolinos) ante la visita de una delegación encabezada por el presidente iraní. 89. https://elpais.com/internacional/2016/01/26/actualidad/1453829587_234940.html

⁶⁴⁵ Aquí podríamos hablar de poética del umbral y alojar estas reflexiones en otro acomodo; sin embargo, lo que nos interesa ahora resaltar es cómo esta configuración estructural condiciona el régimen visual.

descuidadamente a Ferrara como termitero, lo que nos sugiere al menos tres posibilidades simultáneas.

Una primera —vinculada a aquellos relatos de Hoffmann y Poe que traíamos a colación al principio— nos remite a una estructura construida, a un laberinto de tapias, y en su interior a la visión de los detalles, de las cosas pequeñas, incluso microscópicas, ocultas, que causan extrañeza, de lo que no se ve a simple vista. Es decir, nos permite (des)ocultar un régimen escópico basado en la visión general, centrado en las grandes cosas y, en términos históricos, ocupado de los grandes acontecimientos, olvidando lo pequeño, lo (aparentemente) insignificante.

Una segunda posibilidad, más concreta, nos remite al gueto de Ferrara como hormiguero, a sus callejas medievales, su cárcel-laberíntica de pasadizos para hormigas laboriosas⁶⁴⁶ y por extensión a toda una ciudad en la que más allá del barrio judío, la acción se produce entre tapias, enfatizando el aislamiento dentro de un espacio político determinado.

Una tercera posibilidad aún, que también nos habla del espacio social y político en tanto que evoca ya no tanto una estructura construida (el hormiguero), como la corrupción de una estructura, la erosión de sus fundamentos. Aquí, la corrosiva idea del termitero, no del simple hormiguero, es quizás más potente en términos plásticos y de crítica social.

(c) Decíamos que las tapias determinan a menudo algo parecido a un régimen de clausura⁶⁴⁷. Y sin embargo, en toda la obra bassaniana esas tapias están dotadas de una cierta permeabilidad que permite la transgresión de los límites. Aquel ocultamiento puede ser sorteado, la clausura burlada, ya que puede mirarse o incluso pasar mediante ardides a través de los muros; las tapias pueden salvarse, superarse por altura, las cancelas aparecen desarmadas y resulta posible inmiscuirse⁶⁴⁸ en las vidas ajenas, entrar por las ventanas justo después de cenar. Veamos dos ejemplos paradigmáticos de miradas que saltan las tapias, que se instalan encima de los muros,

Bastaba, qué sé yo, pasar a lo largo de la interminable tapia que separaba el jardín por la parte de corso Ercole I d'Este, muro interrumpido hacia la mitad por un solemne portón de roble oscuro, sin ninguna clase de picaportes; o bien por el otro lado, por encima de la parte del Mura degli Angeli pegada al parque, penetrar con la mirada por la intrincada maraña de troncos, ramas y

⁶⁴⁶ Recuérdese el falsario lema de Auschwitz.

⁶⁴⁷ Como en la española ciudad convento (Chueca Goitia 2011: 19) que remite además, paradójicamente, a la ciudad islámica.

⁶⁴⁸ Podría pensarse en un trío por excelencia: Madame Bovary, Ana Karenina y Ana Ozores.

follaje que había debajo, hasta entrever el oscuro el extraño y agudo perfil de la mansión de los señores y detrás (...) al borde del claro, la mancha parda del campo de tenis.(Bassani, 2017: 22)

Un segundo ejemplo conecta —en un juego visual ascendente-descendente de alturas y miradas— la muralla de la ciudad con la tapia que delimita el jardín de los Finzi-Contini, uno de los más característicos fragmentos de *El jardín*,

Me encontraba más o menos a la mitad de ese tramo de la muralla urbana (...) Miraba, buscaba, entornando los ojos al reverbero. A mis pies (...) se extendía el Barchetto del Duca: inmenso, realmente enorme, con las torrecillas y los pináculos de la magna domus semiescondidos en el centro, entre el verde delimitado a lo largo de todo su perímetro por una tapia.

- ¡Eh, tú! Pero ¿es que además estás ciego? (...)

Por su cabellera rubia, de ese rubio especial con mechas nórdicas, de *fille aux cheveux de lin*, que solo podía ser de ella, reconocí inmediatamente a Micòl Finzi-Contini. Se asomaba a la tapia como desde el alféizar, sacando fuera los hombros y apoyándose en sus brazos cruzados. Estaría, como mucho, a unos veinticinco metros de distancia (...) y me observaba de abajo arriba.

Dejándome deslizar por el talud cubierto de hierba, me acerqué hasta la base de la tapia. (...) Y ahora ella me miraba desde arriba (...)¿Cómo te las arreglas para estar ahí arriba?¿Es como si asomaras por la ventana? (...) ¿Quieres pasar? (Bassani, 2017: 49 y ss.)

En todo caso este régimen visual nos remite en este punto a la importancia del ocultamiento y, sobre todo, del desocultamiento, que permite desclausurar, abandonar un régimen (voluntario o involuntario) de aislamiento. Concluimos nuestra reflexión sobre la tapia como uno de los polos de la dialéctica visual (interior-exterior) bassaniana con otro fragmento de *Il giardino* caracterizado por su evocador poder visual y relacional, aurático diríamos en la terminología benjaminiana. La permeabilidad, esta vez de un muro metafórico, aparece cuando la reminiscente voz bassaniana y los fantasmáticos protagonistas, Alberto y Micòl Finzi-Contini, se cruzan miradas a través del *taléd*, gracias a los agujeros del viejo velo, durante el ceremonial de la bendición que tiene lugar en la sinagoga,

Como siempre yo me había vuelto a mirar. (...) la solemne bendición, cuando todos los hijos se recogían bajo los taletòd paternos. (...) Aunque grande como una toalla, el taléd del abuelo Raffaello de que se servía era demasiado viejo y agujereado para garantizarle el cierre hermético con que soñaba. Y, efectivamente, a través de los agujeros y los rotos que los años habían dejado en la frágil tela, que olía a viejo y a cerrado, no era difícil, al menos para mí, observar al profesor Ermanno que allí al lado, impuestas las manos sobre los cabellos de Alberto y sobre los otros más finos, rubios y ligeros de Micòl (...) todo el tiempo que duraba la bendición, Alberto y Micòl no dejaban, a su vez, de explorar por entre las rendijas de su tiempo. Y me sonreían y me guiñaban el ojo, uno y otro curiosamente invitantes: sobre todo Micòl. (Bassani, 2017: 43)⁶⁴⁹

⁶⁴⁹ Ese (des)ocultamiento plantea qué relación con lo simbólico, con lo cultural, lo que debe ocultarse en tensión con lo que se desvela; también qué relación con la esfera privada o la esfera íntima que puede relacionarse con dos

Y junto a la tapia, el otro polo de la dialéctica visual bassaniana, que ya ha aparecido anteriormente, es el cristal⁶⁵⁰. El cristal funciona como elemento de transparencia pero también, o sobre todo, como lente, como instrumento óptico que media entre el sujeto, su mirada (la nuestra propia) y la realidad⁶⁵¹. Y más allá de estos dos sentidos del funcionamiento del cristal —la transparencia y la lente— (y quizás más importante), el cristal⁶⁵² es a su vez una metáfora pictórica, visual, de una temporalidad *still life*⁶⁵³: la ventana, sobre todo cuando se contempla el interior desde afuera, la vitrina, los recipientes (*lattimi*). La paradoja de la tapia es que nos remite a un aislamiento que se interroga por la racionalidad de los límites y las separaciones y tal vez invita a traspasarlos, mientras que la paradoja del cristal es que la libertad visual que la transparencia permite puede ser engañosa en tanto que acristalada.

El régimen escópico bassaniano, en *Las gafas de oro* y, en gran medida en el conjunto de *La novela de Ferrara* es entonces un espacio en tensión entre esos dos elementos, la tapia o el muro y el cristal. Entre el ocultamiento, la clausura, el encerramiento, el enterramiento, el gueto, por un lado, y la transparencia, la desocultación, el levantamiento del velo, la comunicación, pero también la superficialidad, la superfluidad, lo que en sentido político resulta problemático. Diríamos entonces que esa dialéctica —en la que en ocasiones los dos términos se intercambian en su sentido— es una dialéctica que arroja no poca ambigüedad. Su presencia protagonista en el espacio signifiante bassaniano resulta esencial; su desciframiento se resiste, no obstante, a generalizaciones; debe pensarse caso a caso, en tanto que, a veces, como ocurre con las gafas de Fadigati, la apariencia en forma de destello invita a considerar una presencia en lo oculto.

fenómenos políticos de sentido contrario: la existencia de un espacio privado burgués, y en particular, un lugar de confidencias, la alcoba, que también el espacio donde quizás surgen los rumores; y la existencia de un espacio secreto para la diferencia. Si el primero es un reducto en lo que Arendt llamó la expansión del espacio social, un reducto apolítico, el segundo es, a nuestro juicio, precisamente lo contrario, un espacio ético-político que no se deja igualar.

⁶⁵⁰ La permeabilidad hace que en el fondo, en cierto sentido, ambos elementos, ambos polos, aunque existentes, sean intercambiables, aporten una cierta ambigüedad.

⁶⁵¹ Por ejemplo, Fadigati limpiando sus gafas.

⁶⁵² Pensemos en *La Garza*, el rostro del protagonista reflejado en el escaparate de los animales disecados (también, en general, en los espejos) y en la imagen de Fadigati en el tren a la que luego nos referiremos.

⁶⁵³ Aquí también funciona, como la tapia, como elemento del régimen de clausura.

No poca de esa ambigüedad tiene que ver con la importancia política que ese régimen visual posee en Bassani. Por un lado está (1) la cuestión antes mencionada acerca de lo que puede exponerse sin afectar a la decencia y de lo que puede tolerarse socialmente a condición de que permanezca invisible. Vemos un sencillo ejemplo en *Las gafas de oro*, cuando se apunta, en el contexto de la creciente rumorología sobre su homosexualidad, que la clandestinidad y discreción de Fadigati hacían de su condición sexual algo tolerable siempre que no estuviera a la vista: “era el mismo Fadigati quien, con su conducta irreprochable, favorecía a su alrededor un espíritu de tan amplia tolerancia” (2015: 18). Y en el mismo sentido, más adelante, al propio Fadigati le resultará intolerable su propio rostro en el espejo, según el mismo principio de normatividad visual.⁶⁵⁴

Otro ejemplo significativo lo encontramos en *Una lápida en via Mazzini*; nos referimos a la intencionada exposición del judío superviviente Josz, como harapiento náufrago, que se hace visible, literalmente, se aparece, en los lugares de diversión de la *nueva* Ferrara de después de la guerra, la que quiere olvidar, la de las terrazas y los *dancings* en los que se encuentran ya, con la cara lavada, los “representantes del primer escuadrismo ferrarés” (Bassani, 2014a: 117). Su aparición tiene lugar como imagen de imágenes, como fantasmática imagen insistente, que se obstina en ser mirada, en resultar visible, y en mostrar, como único superviviente, las fotografías de las víctimas del exterminio. Obliga a mirar, como la lápida de via Mazzini, situada tan a la vista, en el paso, que es imposible no verla⁶⁵⁵. Una imagen insistente que impide que en la Ferrara de posguerra se imponga lo que en otro lugar llamábamos con Mate, la racionalidad del olvido. Aquí han de hacerse tres pequeños apuntes; diferenciar el proyecto de desaparición del nazismo, como proyecto de no nacimiento, de la necesidad de recordar lo que ocurrió para cumplir con aquella máxima de actuar de tal manera que no sea posible la repetición. Pero también, en segundo lugar, conectar ambas cuestiones para impedir todo viso de dar por cumplido aquel proyecto abyecto de no nacimiento. Y finalmente, en tercer lugar, poner en valor la dialéctica olvido-memoria; mientras que los supervivientes, muy probablemente, no podrán olvidar, aunque quieran, el

⁶⁵⁴ Cuestión diferente, de importancia también en Bassani, es la de aquello que precisamente adquiere valor por su ocultación, por su carácter mágico, enigmático, simbólico en definitiva. Los objetos de culto, el propio arte en buena medida.

⁶⁵⁵ O como algunos episodios protagonizados en Alemania por las tropas estadounidenses a los que nos referíamos en la segunda parte.

olvido de los demás, por pasividad o saturación de la forma utilizada para rememorar, siempre acecha.

Siguiendo con la importancia política del régimen visual, por otro lado, (2) la dialéctica de la mirada que tensa la relación interior y exterior, nos remite a la cuestión acerca de hasta dónde puede penetrar lo social (Fadigati ante el espejo) y el reverso de la cuestión, cuánta transparencia puede soportar una sociedad que pretenda salvaguardar la pluralidad frente a la igualación orwelliana, frente a la superficialidad in-significante característica de un espacio social totalitario (o al menos, totalizante) que nos remite al conocido panóptico (o a la idea, comentada en la segunda parte con Han, de que “una vida que transcurre en público, en presencia de otros, se hace superficial”). En esa tensión, un inocente juego de intromisión puede acabar convirtiéndose en una inercia violenta de eliminación de la diferencia (o de sus únicas alternativas, la expulsión del espacio social o, directamente, la supresión). Esta cuestión se intuye ya en las primeras páginas de *Las gafas de oro*, donde aparece una metáfora política que, a pesar de que viene planteada inocentemente, no debe pasar desapercibida:

No hay nada que excite tanto el indiscreto interés de las pequeñas comunidades respetables que la honesta pretensión de mantener separado en la propia vida lo que es público de lo que es privado. ¿Qué pasaba con Athos Fadigati después de que la enfermera cerrara la puerta de cristal del ambulatorio tras la espalda del último cliente? (Bassani, 2015: 9)

En relación con las anteriores apreciaciones sobre la importancia política del régimen visual bassaniano, pero (3) como cuestión diferente, relacionada con el marco de tensión entre la tapia y el cristal, aparece la pregunta sobre el encerramiento, la clausura, el gueto, el apartamiento (los Finzi-Contini). Es decir, la cuestión abierta en torno a la asimilación, a la posibilidad de constitución de una comunidad pluralista, frente al aislamiento, ya sea⁶⁵⁶ forzoso o voluntario, es decir, vinculado a la voluntad de conservación de una tradición.

Concluimos como en otras ocasiones con un ejemplo que permite, por comparación, presentar con mayor eficacia la lectura de textos, en este caso de *Las gafas de oro* y, en general, de *La novela de Ferrara*. La relación entre la tapia y el cristal, la ocultación-desocultación y, en general, el régimen

⁶⁵⁶ Con muy distinta consideración obviamente.

visual y espacial en relación con lo político, se aprecian de forma nítida (y pensamos que cercana a la obra bassaniana) en la película *Una giornata particolare* (1977) de Ettore Scola⁶⁵⁷.

El ejemplo lo traemos a colación por su parentesco con *Las gafas de oro*, en algunas cuestiones fundamentales. La primera es que los movimientos totalitarios⁶⁵⁸ hallan buena parte de su singularidad en su pretensión de ocupar todo el espacio político, arrinconando y expulsando a todo antagonista. Ello hace necesario que, en el espacio público (la calle, la plaza, etc.) se erradique todo pluralismo político, que queda sustituido por la permanente demostración de fuerza y la organización institucionalizada de manifestaciones y actos de propaganda política. Pero sobre todo, se produce propiciando el ahogamiento de la vida privada, invadiendo todos los intersticios de la vida cotidiana.

En *Una giornata particolare* se plasman visualmente ambas prácticas. En los bloques de viviendas (más de quinientas) de los Palazzi Federici, construidos entre 1931 y 1937 como gran mole racionalista (obra de Mario De Renzi), todos salen a la manifestación de recibimiento de Hitler, en su visita a Roma en 1938, en virtud de la alianza germano-italiana.



El conjunto viene marcado por una escenografía contundente, paradigmática diríamos, por la eficacia de su descripción visual del fascismo. Entre otros elementos destacamos el travelling, que funciona como guiño a *La ventana indiscreta* de Hitchcock, al recorrer los espacios de la mole penetrando en las populares viviendas en la que todos se engalanan para ir a la manifestación, pero que también funciona como quintaesencia del panóptico, remitiéndonos a un espacio, en este caso los bloques de viviendas y los patios interiores, perfectamente controlados visualmente.

⁶⁵⁷ Fig. 90 y 91 Se insertan varios fotogramas de *Una giornata particolare*, Ettore Scola (1977)

⁶⁵⁸ Arendt (2006) separa entre movimientos totalitarios (desde luego el precursor fascismo) y regímenes totalitarios, entre los que sólo sitúa al nazi y a la URSS estalinista. Tal limitación es controvertida. Al respecto véanse también los trabajos de J.J. Linz.

Por si acaso, las grandes banderas en el patio central nos lo recuerdan. Y solo los dos protagonistas quedan en el edificio, mirándose de ventana a ventana, eso sí, con la portera como comisario político, siempre dispuesta a la delación y al reproche de comportamientos heterodoxos⁶⁵⁹. La música, las marchas militares del ubicuo desfile, siempre se escuchan de fondo, mientras que una imagen de Mussolini hecha con botones preside orwellianamente el salón y un álbum de fotos del buen fascista (“todo hombre es soldado, padre y marido”), nos recuerda que las manualidades también son importantes para el *movimiento*.

Pero más allá de todo esto hemos traído a colación el filme aquí por su tratamiento de espacios interiores y exteriores, por su construcción de la mirada en torno. Solo en las confidencias entre los personajes cuando no hay nadie en el edificio y puede hallarse un reducto de libertad, solo en los espacios ocultos o excéntricos, como la azotea, entre fantasmáticas sábanas blancas, queda resquicio para la pluralidad, la singularidad y la no igualación superflua. La cercanía con el arrinconamiento de Fadigati y los primeros pasos de la discriminación jurídica —las leyes raciales— de los judíos, pero especialmente con el juego dialéctico que la tapia y el cristal mantienen por relación a lo político, resultan notables.



El resumen nos lo da la fórmula empleada por el protagonista encarnado por Mastroianni: “no es el vecino del sexto quien está contra el fascismo, sino el fascismo contra el vecino del sexto”.

⁶⁵⁹ Como en *Campo Francés* de Aub, por cierto, donde aparece en varias ocasiones el tema de la delación (polémica cuestión en la Francia de posguerra en relación con el colaboracionismo, como se recoge, por ejemplo, en la obra de Patrick Modiano).

(b) La perspectiva arquitectónica

Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.⁶⁶⁰
Charles Baudelaire, Paysage, *Le Fleurs du Mal* (1861).

Aunque ya haya sido indirectamente tratado a través de las explicaciones anteriores, junto a la dialéctica entre la tapia y el cristal, pero profundamente imbricada con ella, dentro del régimen visual bassaniano hallamos lo que podría definirse como una cierta perspectiva arquitectónica.

Un primer comentario relevante para comprender esta perspectiva nos remite a la planicie ferraresa. La ciudad y su comarca, por orografía, pero especialmente, por perspectiva de lo urbano (de lo medieval a lo renacentista) ofrecen lo que quizás podría conceptuarse como un efecto óptico, no solo la percepción de un territorio caracterizado por la planicie, sino la sensación de un espacio que va más allá de lo plano, un espacio onírico que no puede dejar de hacernos pensar en De Chirico⁶⁶¹.



Ese efecto óptico que provoca la perspectiva arquitectónica se ve reforzado en Bassani por la aparición de puntos de vista elevados que también cabría calificar como arquitectónicos. Junto a lo que podríamos llamar las visiones de los ángeles⁶⁶² (recordemos la *Mura degli Angeli*) que se producen desde la elevación de los muros y tapias, aparecen con frecuencia puntos de vista desde arquitecturas diversas. Así nos encontramos ante ventanas elevadas desde las que se observa,

⁶⁶⁰ “Desde mi alta buharda veré el taller que canta y charlotea: chimeneas y torres, mástiles de la urbe, y los cielos que hacen soñar de eternidad” (Baudelaire, 2011: 329).

⁶⁶¹ Fig. 92 *Piazza d'Italia*, Giorgio de Chirico (1948).

⁶⁶² Una visión que, no obstante, no es tanto desde la posición celestial de los ángeles, sino desde la celestial de los hombres, arquitectura mediante.

como la del farmacéutico Barilari a la que nos hemos referido en *Una noche de 1943*. Otro ejemplo, más allá de *Las gafas de oro*, lo tenemos en *Una lápida en via Mazzini* en la que Geo Josz, el judío retornado de los campos ocupa en su propia antigua casa una sola habitación, convirtiéndose en “huésped de la torre”, habitando un observatorio,

Se trataba de una especie de granero construido en lo más alto de la torre almenada que sobresalía de la casa, una enorme y desangelada habitación a la que, después de haber subido no menos de un centenar de escalones y sirviéndose al final de una escalera de madera, se accedía directamente desde un chiscón... Pero pronto resultó evidente que, desde aquella altura, a través de una amplia vidriera. Geo Josz podía vigilar lo que sucedía tanto en el jardín como en toda la via Campofranco. Dado que casi nunca salía de casa, presumiblemente pasaba horas y horas mirando al vasto paisaje de tejas pardas, huertas y campos lejanos que se extendía a sus pies y su presencia continua⁶⁶³ pronto acabó convirtiéndose para los habitantes de los pisos inferiores en un pensamiento molesto y agobiante.

(...)

Debían de ser las dos o las tres de la madrugada siguiente a la primera aparición de Geo Josz (...) cuando Nino Bottecchiari, que se había quedado trabajando en su despacho hasta aquella hora, nada más salir a la calle se le ocurrió levantar los ojos hacia la torre. “¡Cuidadito con lo que hacéis!”, advertía la luz del superviviente colgada en medio del cielo estrellado. (Bassani, 2014a: 99)

Creemos que la insistencia de estas imágenes, su contribución al espacio significante tiene mucho que ver con la cita que encabeza estas páginas sobre Bassani y a la que ya hemos aludido. La lejanía espacial y la percepción de un tiempo remoto se alían en la creación de un espacio para la memoria en el sentido de un tiempo constitutivo de la comunidad⁶⁶⁴. Lejanía espacial y temporalidad ancestral van de la mano, provocan esa característica sensación melancólica que hemos definido como mirada al tiempo, conciencia del tiempo, de la historia, de la muerte⁶⁶⁵.

⁶⁶³ Misma presencia continua, por cierto que la del farmacéutico (guardián).

⁶⁶⁴ Tan benjaminiano como arendtiano, en este caso.

⁶⁶⁵ Es preciso efectuar un apunte más sobre la política bassaniana acerca de las imágenes. Nos referimos a su relación con la propia ficción, en tanto que la imaginación discurre a partir de imágenes, como forma de desvelar (re)velando. Se piensa y se imagina a través de imágenes. Sin aspavientos, sutilmente, nos hace así Bassani dudar de las fotografías o al menos suspender nuestra credulidad, incorporar una reflexión y propiciar también en el régimen escópico una cierta inestabilidad insistente. Frente a la superficialidad (o la saturación) del ha sido así, nos hace preguntarnos, qué pudo ocurrir o cómo ocurrió, haciendo plantearnos una reflexión sobre el tiempo, la experiencia, las biografías; es además así una verdadera construcción-ahora de sentido, un sentido que nace ahora por relación a un pasado que efectivamente se resiste a desaparecer. La ficción-imagen, la imaginación, nos acerca entonces a la verdad revelada por utilizar la propia expresión bassaniana. Dos ejemplos de ello los tenemos en un *Paseo después de la cena*, en *Intramuros*, y en *El olor del beno*. A partir de sendas imágenes discurre la imaginación de lo posible, una ficción necesaria para desvelar, una forma de revelado, de acercamiento a la verdad.

Queda ahora por establecer cuáles podrían ser, en una tarde de mayo hace unos setenta años, los pensamientos de una muchacha precisamente como esta, que llevaba menos de tres meses como aprendiz de enfermera en el Hospital Municipal de Ferrara.

2.3 Fadigati, un fuego fatuo

Veamos aún un tercer elemento dentro del espacio significativo de *La novela de Ferrara* y, en particular, de *Las gafas de oro*⁶⁶⁶.

Si en una primera escena encontrábamos al farmacéutico Barilari en la ventana de su atalaya, en un segundo momento vimos que la mirada se complicaba, como reconoce el propio Bassani, cuando confiesa haber alcanzado una comprensión mayor de su oficio de narrador y decide incluirse a sí mismo en sus historias. En la imagen que ahora traemos al comentario se vuelve la vista hacia Fadigati y se le contempla asombrado mirando al mundo, a la pequeña multitud, en un juego de empatías o melancolías múltiples. Bassani nos presenta a Fadigati detrás de los cristales⁶⁶⁷ del tren (y de los suyos propios, de sus gafas) con su mirada fijada en la pequeña multitud campesina, quieto pero en un movimiento que le ha llevado desde la segunda a la tercera clase atravesando o rodeando por fuera del tren la “portezuela de comunicación”, habitualmente cerrada con llave por sus “carceleros” ferroviarios. Es esta una imagen fundamental en *Las gafas de oro*,

Durante un tiempo, a lo largo de todo el trayecto, permaneció siempre separado en el vagón de segunda clase. Aprovechando las paradas que hacía el tren en San Gregorio di Piano o en San Pietro in Casale, alguno de nuestro grupo saltaba a tierra con el encargo de comprar en el bar de la pequeña estación algo de comer (...) Si volvíamos la mirada al tren detenido y la pasábamos luego de vagón en vagón, llegaba un momento en que podíamos descubrir al doctor Fadigati, que, detrás del grueso cristal de su compartimento observaba a los que atravesaban las vías y corrían hacia los vagones de tercera. Por la expresión de afligida envidia de su rostro, por las tristes miradas con las que seguía a la pequeña multitud de campesinos, tan indigesta para nosotros, parecía poco menos que un recluso: un desterrado político de cierta importancia que era trasladado a Ponza o a las Tremiti para quedarse allí quién sabe hasta cuando. (Bassani, 2015: 27)

Pues bien, observando de nuevo la tarjeta postal de la que hablábamos, pero ahora con un punto de auténtico espíritu participativo, es aspecto general del corso Gioveca en ese momento del día y de su historia (...) será difícil sustraerse a la impresión de que algo de las ingenuas fantasías de una muchacha (...) ha quedado de alguna manera impreso en la imagen que tenemos ante nosotros. (Bassani, 2014a: 59)

Y en *El olor del beno*,

Eché un vistazo a una veintena de fotografías de actualidad (...) la instantánea ante la que me detengo, la quinta de la serie, muestra a cierto señor Papò, en el momento en que, creo que en una habitación de la comisaría, está defendiéndose. (...) La operación para la que me estoy preparando, de mezclar lo verdadero con lo falso o, lo que es lo mismo, con lo imaginario, se me prefigura, esta vez, especialmente arbitraria, cruel (Bassani, 1974: 132-133)

⁶⁶⁶ Tras la poética del umbral y el territorio que con la *Mura degli Angeli* y los camposantos configuran el lugar bassaniano, y tras el estudio del funcionamiento de las imágenes, nos referiremos, cerca de aquel concepto de metátesis que traíamos del barroco benjaminiano en la segunda parte, la existencia de una serie de figuras de lo intersticial, que se desplazan por ese lugar, contribuyendo a lo que en conjunto definimos como espacio significativo. Entre ellas tomaremos el ejemplo de Fadigati en *Las gafas de oro*.

⁶⁶⁷ Recordemos también ese poder metafórico *still life* del cristal, que en el caso de las ventanas vistas desde el exterior las convierte en vitrinas.

Pero, ¿por qué detenerse en Fadigati? ¿qué tiene de importante esta triste figura bassaniana? ¿Qué tipo de tristeza exuda e infunde esta presencia, *las gafas de oro*, que no es más que un destello que remite a una ocultación, a la oscuridad? Y aún más, ¿dónde se encuadra la imagen de Fadigati dentro de nuestra poética?

Como señalábamos en la segunda parte, *espacio significante* es a su vez *espacio comunicante*, de manera que no solo está compuesto de los *lugares* —como territorio o umbral— y de las *imágenes*, sino que también se nos aparecen en él determinadas *figuras*. Junto a los lugares en los que se depositan los restos y los lugares de tránsito, y junto a las imágenes insistentes, encontramos los propios restos, la propia materia restante en tránsito, en el doble sentido, en permanente transformación y en físico desplazamiento (movimiento⁶⁶⁸): la ruina, el polvo, el sedimento, el recuerdo, la palabra, por no hablar de figuras como el fantasma. Y Fadigati puede corresponderse bien con una de estas figuras.

En su momento decíamos que el fantasma es probablemente la más evidente de las figuras del desplazamiento, si pensamos en la metátesis como estado intersticial entre la vida y la muerte. Más allá del fantasma en sí, tales figuras⁶⁶⁹ suelen poseer una cierta condición fantasmática. Su percepción es incierta, como es la de la realidad, la de la propia existencia material, la de su identidad en movimiento y, especialmente, su referencialidad temporal nos remite a un tiempo anterior que sigue apareciendo insistentemente (una vez más la imagen de tensa quietud temporal de la *fantasmata*).

Fadigati, como los personajes bassanianos más característicos —los Finzi-Contini, Geo Josz, el farmacéutico en *Una noche de 1943*, por poner algunos ejemplos—, se acopla, a nuestro juicio, paradigmáticamente a estas ideas. Fadigati asombrado, arrojado al mundo como Segismundo (aunque tal vez menos capaz de liberarse), permanece en tensión, como figura de la incertidumbre, encerrado en una realidad otra, en un mundo extraño, que escapa a lo objetivo, pero a su vez condenado a un perpetuo desplazamiento entre los muros y las tapias, pero

⁶⁶⁸ Movimiento y tiempo como esencia barroca; véase J.A. Maravall (1980).

⁶⁶⁹ Pasando por todo tipo de figuras del desplazamiento humano, sea físico, identitario o de otra índole (el exiliado, el converso-asimilado, el errante, los personajes fronterizos e incluso, quienes velan el desplazamiento, los custodios, los guardianes, etc.).

también a través de ellos, como si fueran cristales o simples velos. Es a su vez, un resto, un recuerdo que invita a la reflexión. Y es que recuerdo también es resto, como intuimos en las primeras palabras de *Las gafas de oro*: “con el tiempo, en Ferrara cada vez son menos, aunque aún no pueda decirse que son pocos, los que recuerdan al doctor Fadigati” (Bassani, 2015: 5).

Su característica fundamental parece ser entonces la de aparecerse ante nosotros como una figura en tensión, atrapada entre la quietud y el desplazamiento. Entre el exilio, la *errancia*, el éxodo y el gueto, la prisión. Entre la diáspora y la sujeción a la tierra, el ent(c)erramiento en la casa-tumba. Entre la estatua y el espíritu que revolotea⁶⁷⁰. Entre el nocturno y clandestino deambular y la clausura. Fadigati es la imagen del alma en pena en la que la tensión está incorporada, el alma condenada eternamente a vagar encadenada. Tal vez la figura más apropiada para caracterizar a Fadigati sea la de un fuego fatuo.

Fadigati como un fuego fatuo

Un *fuego fatuo*, un efecto óptico, gaseoso, una luz azulada en la lejanía de un pantano en el que se acumulan lodos, nieblas y otros sedimentos, una luz con forma humana que brilla en la oscuridad (recordemos las gafas de oro), que en cierto modo asusta porque referencia una realidad desconocida, inefable, y por lo que ello presagia, pero que en cierto modo requiere nuestra empatía, por su sufrimiento que lo remite a humano (una vez más el resto), por su condición inestable, encerrada, ensimismada y condenada⁶⁷¹. Fadigati es en Bassani algo parecido a aquel desplazamiento visual que caracterizaba a la camarera y el espejo de Manet en el *Folies Bergère* y a la extrañeza que causaban en el espectador.

Y abundando en la idea de Fadigati como fuego fatuo, debe incidirse en su carácter premonitorio. Arrojado al mundo en Venecia, al nacer, y a las aguas del Po, al morir, ya desde el primer párrafo del libro, “el pobre Fadigati, que acabó tan mal”, recae sobre él un carácter fatal. Se nos aparece como una primera palabra (un profeta, en cierto modo), como el mensajero de un mal por venir, como un fuego fatuo, un alma en pena, un *revenant* —como hemos visto, un ser atrapado pero que se desliza fantasmáticamente— que no encuentra cristiana sepultura en su pecado de

⁶⁷⁰ Según la fórmula de Goethe (De Barañano, 1992: 61).

⁶⁷¹ Un *revenant*, un suicida.

ahogado suicida; un Fadigati que anuncia su propia fatalidad⁶⁷² y la de toda la especie, comenzando por la histórica inmediata que está a punto de recaer sobre Italia y Europa. Digamos que Fadigati sufre la violencia, la del estrechamiento o aniquilación de la pluralidad, y a la vez la anticipa.

Aún hay una cuestión que queda pendiente, un tema profundamente bassaniano⁶⁷³, la difusa frontera entre los inocentes (ya sea ingenuidad política o humana ausencia de culpa) y los idiotas (apolíticos). Esta cuestión atañe directamente a un elemento presente en buena parte de la literatura sobre el período, de Zweig a Arendt, de Aub a Semprún, por poner solo algunos ejemplos: la negligencia en la propia defensa, la confianza u optimismo ciego en que las cosas se arreglarían, en que, por concretar, el primer paso del proceso (Arendt, 2006) —la destrucción de la personalidad jurídica, la aplicación de las leyes raciales— nunca llegaría a darse.⁶⁷⁴

“Grandes noticias” dice el padre; Geremia Tabet le había contado sus gestiones en la Casa del Fascio en la que el jefe de policía “había encarado (...) la cuestión de las tan aireadas leyes raciales. -Siga usted conservando su preciosa calma, Tabet -así se había expresado-, y estimule la tranquilidad y la confianza en el mayor número posible de sus correligionarios en Italia, estoy autorizado a garantizárselo, aquí no se aprobarán nunca leyes raciales. Es cierto que los periódicos seguían hablando mal de los “israelitas” (...) pero solo por razones superiores, por razones de política exterior. (Bassani, 2015: 117-118)⁶⁷⁵

⁶⁷² El determinismo de Fadigati, su propia idea, “acéptese”, “¿Por qué se resiste?”, choca con la de la voz poética; “nunca dejaré de resistir”, “nunca volveré del exilio”, con la propia escritura bassaniana (Bassani, 2015: 104).

⁶⁷³ Que también está muy presente en Aub.

⁶⁷⁴ Y, en relación con todo ello, la asunción de un determinismo histórico (asumido no en pocas ocasiones por quienes acabarían siendo las víctimas). Otra conversación con la Lavezzoli, que encarna el “sentido común”, el sentido de los tiempos; después de una “objetiva” defensa de la Alemania hitleriana, tras la defenestración y muerte de Dollfuss, se refiere a un artículo “publicado en el último número de *Civiltà Cattolica*, firmado por el célebre padre Gemelli”,

El tema del artículo era la “viejíssima y sobadísima *question juive*”. De acuerdo con el padre Gemelli —decía la señora—, las recurrentes persecuciones de las que los “israelitas” venían siendo objeto en todo el mundo desde hacía casi dos mil años no tenían más explicación que la ira celestial. Y el artículo se cerraba con la siguiente pregunta: ¿acaso le es lícito al cristiano, a pesar de que le repugne a su corazón, por supuesto, cualquier idea de violencia, aventurar un juicio sobre los acontecimientos históricos a través de los cuales se expresa, de manera manifiesta, la voluntad de Dios?. (Bassani, 2015: 69)

Nótese que la argumentación es la misma que en la cuestión sobre la población indígena en la España colonial. Se extrae de la historia la ética y la posibilidad de actuar; se produce así, además la abolición de toda responsabilidad en un determinismo casi total. Y sigue,

Al llegar aquí, me levanté de la butaca de enea y sin ningún miramiento desaparecí.

De modo que estaba con la espalda apoyada en la columna de la gran cristalera que separaba el comedor de la terraza y la orquesta, si no me equivoco, había empezado a tocar Blue Moon: “Y túuu...pálida luna, por quéee.../ estás tan triste, quéee es...”, cantaba la melosa voz de siempre” (Bassani, 2015: 69).

⁶⁷⁵ Tres temas importantes aparecen a su vez aquí:

(1) El discurrir de la política internacional durante los primeros años del nazismo (1933-1938), previos a la Segunda Guerra Mundial. En la estancia vacacional, el tiempo detenido que hace barruntar la violencia está plagado de conversaciones sobre los aparentemente lejanos avatares de la política internacional. En un sentido muy similar, la imparable marcha del nazismo y el fascismo en Europa, con la Guerra Civil española como antesala, son en Aub un tema recurrente (muy claro en *Campo Francés*, explícito desde el propio título en *Morir por cerrar los ojos*); la crítica a la

O en otro fragmento, con el propio padre del narrador bassaniano como protagonista:

— Es el Duce, que va a bañarse —explicó la señora Lavezzoli, compungida.

Mi padre torció el gesto.

— ¿Es que no vamos a librarnos ni en vacaciones? —se lamentó entre dientes.

Romántico, patriota, políticamente ingenuo e inexperto como tantos judíos italianos de su generación, también mi padre, al volver del frente en 1919, había recogido su carnet del Fascio. Es decir, había sido un fascista de los de “primera hora” y lo siguió siendo a pesar de su carácter apacible y honesto. Pero desde que Mussolini, superadas las peleas de los primeros tiempos, había empezado a entenderse con Hitler, comenzó a sentirse inquieto. Pensaba constantemente en un eventual estallido de antisemitismo también en Italia y de vez en cuando se le escapaba alguna palabra amarga contra el Régimen. (Bassani, 2015: 61)

El rechazo del determinismo, la resistencia —en todos los sentidos— aparece así como clave en la melancólica poética bassaniana⁶⁷⁶.

3. El cuerpo de un ahogado (entre la máscara y el *vanitas*)

Diferenciábamos en la segunda parte tres claves para orientarnos en el propósito de hallar las vetas de la melancolía a fin de hacer posible un pensamiento más amplio sobre su sentido ético-político. Junto al sujeto fundante y al espacio significativo (a los que en relación con Bassani nos hemos referido hasta ahora), identificábamos un tercero: la *facies hippocratica* como emblema esencial. La fórmula benjaminiana ya ha sido mencionada anteriormente:

En la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o, mejor, en una calavera. (Benjamin, 2010a: 383)

política de no intervención por parte de los aliados (y en otro orden, al pacto germano-soviético) es cuestión central. También está en el trasfondo de *Las gafas de oro* (y en el de *El jardín de los Finzi-Contini*).

En relación con esa primera cuestión, digamos de negligencia en la propia defensa (de la pluralidad, la democracia, etc.; véase Zambrano, (1945) *La agonía de Europa*), aparece una segunda (2), más concreta. La (inocente) colaboración de distinta índole de algunos líderes de las comunidades judías. Este delicado asunto, que llega hasta el campo (*sonderkommandos*); en Bassani, la figura de Geremia Tabet aparece además, en sentido similar —tío fascista del superviviente Josz—, en *Una lápida en vía Mazzini*.

(3) Un tercer tema aún es el de ese “había que estar ciego”, ese sentimiento de culpa colectiva acompañado con frecuencia de un deseo de olvido tan propio de la reconstrucción (los escombros de Ferrara según Bassani, por ejemplo, en *Una lápida en vía Mazzini*, o el deseo de olvidar, tras la liberación, y la duda sobre la posibilidad de lograrlo, en *Una noche de 1943*), que más o menos conscientemente funciona como motor de la racionalidad (del olvido) en la “Europa después de la lluvia”.

⁶⁷⁶ También, por ejemplo, en algunos personajes como Clelia Trotti (a diferencia del propio Fadigati, víctima que asume la lógica del verdugo, o de su propio padre, deseoso de ser perdonado y readmitido en un club al que, si lo pensase mejor, realmente no desearía pertenecer).

Entonces, constatábamos con Benjamin que la importancia de la *facies hippocratica* —el cadáver y la calavera, como ruinas del cuerpo— es la de la historicidad biográfica (del nacimiento a la muerte) de los individuos, que puede leerse como la historicidad de la pasión de toda la humanidad. Veamos pues para concluir la importancia de la corporeidad en Bassani, por relación a la temporalidad y a la violencia. Una vez más nos centraremos en *Las gafas de oro*.

Fundamentalmente pueden hallarse, a nuestro juicio, dos dimensiones en torno a la corporeidad en Fadigati. Tal vez podríamos decir que nos encontramos entre la máscara y el *vanitas*;⁶⁷⁷ entre una ausencia de corporeidad que nos remite precisamente al cuerpo —una negatividad diríamos—, y una corporeidad ruinoso pero materialmente irreductible, un cuerpo significativo por relación a la violencia y el tiempo, un cadáver disecado⁶⁷⁸.

Conforme a esta doble dimensión se nos aparece primero (1) un Fadigati (casi) abstracto, tan solo una mirada detrás de los cristales, de las gafas, un emblema sin rostro, una máscara caracterizada en la ausencia, moviéndose entre tinieblas, apareciendo literalmente de entre la niebla, siempre en los márgenes, siempre intersticial como acabamos de ver. Podríamos decir que esa dimensión de la corporeidad la encarna bien la máscara.

Sobre esta primera dimensión, si tuviéramos que hallar un emblema esencial en *Las gafas de oro* lo encontraríamos en el propio título. Un rostro en la oscuridad (o más bien, la intuición de un rostro), sobre cuya presencia nos preguntamos y que denota su presencia con el destello de sus gafas; un rostro entre la gente humilde, desplazado de su lugar social y en un espacio-espectáculo, el cine, caracterizado precisamente por lo visual. Quizás lo más significativo es que precisamente

⁶⁷⁷Tal vez una imagen que integra ambas (y por tanto recoge plenamente ambos emblemas bassanianos) sea la que puede extraerse de este fragmento de *La garza*, en la que el contorno del rostro reflejado en el cristal se confunde con el interior del escaparate (interior-exterior indiferenciados), compuesto por un grupo compacto de animales embalsamados, como en un proscenio:

Al otro lado del cristal, el silencio, la inmovilidad absoluta, la paz. Miraba uno a uno los animales embalsamados, magníficos todos en su muerte, más vivos que si estuvieran vivos. (...) Las ánades, una docena por lo menos, atestaban en grupo compacto el proscenio del teatrillo [del escaparate] En determinado momento, para mejor captar el verde de las plumas de un ánade real, tuvo que retirarse unos centímetros y al instante, volvió a vislumbrar, reflejado en la luna, el contorno de su rostro". (Bassani, 1995: 228-229)

⁶⁷⁸ Véase *Accattone* (1961) de Pier Paolo Pasolini (quien además mantuvo una profunda amistad con Bassani).

es incorpóreo, de manera que su presencia se hace intuir por el accesorio, que sin embargo nos remite por ausencia, por negatividad significativa si se prefiere, al rostro⁶⁷⁹.

Si, como decíamos en la segunda parte, el cuerpo funciona como límite a la arbitrariedad simbólica, en el sentido de que su humanidad, su carácter primordial es irreducible a cosa —y como el cuerpo, el cadáver, el rostro, la calavera, la máscara incluso—, aquí podríamos tal vez afirmar que el límite se encuentra en el propio brillo en la oscuridad, en el propio contorno de esas gafas de oro que configuran un rostro por ausencia. Las gafas de oro, definen una silueta, como líneas de un dibujo que recorre lo esencial, de un dibujo cuyos trazos constituyen una línea de demarcación, precisamente, ese límite a la arbitrariedad simbólica⁶⁸⁰.

Recordemos la descripción de Fadigati, un breve destello, una presencia incierta, casi una máscara en la sombra, en un espacio de lo (socialmente) invisible,

Escrutando con la mirada entre las tinieblas, más allá de la barandilla del anfiteatro, le buscaban allá abajo, a lo largo de las sórdidas paredes laterales, junto a las puertas de las salidas de emergencia y de las letrinas, sin descansar hasta haber captado el típico destello que sus gafas de oro enviaban de vez en cuando a través del humo y la oscuridad: un breve relámpago inquieto, llegado de una extraordinaria lejanía⁶⁸¹, realmente infinita...Pero ¡ahora! ¿Qué importaba ahora, nada más entrar, confirmar su presencia? (Bassani, 2015: 16)

Pero más allá de este emblema esencial que ya se vislumbra en el título en *Las gafas de oro*, creemos que sobre este mismo vector, la *facies hippocratica* bassaniana, pueden desarrollarse algunas reflexiones adicionales. Una segunda dimensión emblemática en torno a la corporeidad y a su relación con la violencia y el tiempo⁶⁸² nos remite, frente al trazo, a la materia; al propio cuerpo como materia que, como veíamos con Benjamin en el *Trauerspiel* adquiere mayor valor significativo cuanto más avanza en las estaciones de su ruina, mayor significación en relación con la muerte, más aún cuando se encuentra cerca del “embalsamamiento o la disección”. (Roheim, 1967)

⁶⁷⁹ Un rostro cuya diferencia prefiere ocultarse en un espacio social transparente. Aunque en realidad no es solo el rostro, sino el cuerpo entero el que permanece en la sombra, reservado (en la esfera de lo privado, o de lo íntimo, de lo que no se expone), no visible en sociedad.

⁶⁸⁰ O, dicho de otra forma, simplemente como límite a toda arbitrariedad que pretenda la aniquilación de lo humano.

⁶⁸¹ Además de a la cita con la que se abre este comentario (C. Marker), recuerda el fragmento de María Zambrano que citábamos en la segunda parte y en el que la máscara se erige en medio que permite el contacto con realidades lejanas, indescifrables.

⁶⁸² Que marcarían la *alegoresis* en Bassani, que dotarían de significado el grado cero de legibilidad (y la expresión de transitoriedad) que la alegoría facilitan.

Conforme a esta segunda dimensión (2) Bassani nos presenta a Fadigati como un animal, como un pájaro singular (tal vez un pájaro de mal agüero, que anuncia males, si recordamos la imagen del fuego fatuo), que después del balanceo rítmico de los primeros capítulos avanza torpe y desgarradamente, en un espacio inmóvil pero tenso, anticipando su muerte y la disección de su cuerpo-cadáver.

Así, en este fragmento observamos la estampa de Fadigati transfigurado, sobrevolando inmóvil e inestable, esperando en el vacío de los días, como si aguardase a su propia disección (como una anticipación de la garza disecada),

Se iba corriendo a la caseta del vigilante, sacaba una silla oxidada y tambaleante de unos dos metros de altura, la cargaba hasta un lado del campo [de tenis] y finalmente se subía. Poco a poco iba oscureciendo; su sombrero, a contraluz, se veía rodeado de una aureola de mosquitos. Pero él, encaramado en su percha como un gran pájaro, no se movía de allá arriba, contando los puntos uno a uno con voz metálica, empeñado en llevar a cabo hasta el final su tarea de árbitro imparcial. Estaba claro que no tenía otra cosa que hacer, ninguna otra manera de llenar el tremendo vacío de los días. (Bassani, 2015: 78)

Fadigati como un pájaro, como una garza que intuye la violencia, que acabará disecada, que sobrevuela casi inmóvil -en su silla de juez de tenis-, pero en tensión. Esa tensa inmovilidad, esa temporalidad en espera, esa quietud del vuelo de la garza —“no solo su sabor sino su propio vuelo es similar al de las gaviotas” (Bassani, 1995: 157)— que planea sobre los puestos de tiro, atraída por los señuelos (como el propio Fadigati), aunque intuyendo la violencia, la encontramos en el fragmento correspondiente de otro de los textos de *La novela e Ferrara, La garza*:

Se puso a escrutar el cielo también él, en la misma dirección, y vio casi al instante un ave aislada que, a un centenar de metros de altura, se acercaba despacio. (...) Debe de ser una garza (...) Se trataba de un ave bastante grande: con dos alas largas, muy largas, pero desproporcionadas con respecto al cuerpo, que era pequeño, en cambio, esbelto. Avanzaba con evidente esfuerzo, fatigosamente. El largo cuello en forma de ese, apretado entre las paletillas; las vastas alas marrones, de una pesadez como de lona, abiertas para acaparar bajo el vientre la mayor cantidad de aire posible: parecía no conseguir cortar el viento de través, a punto de desplomarse, incluso, en cualquier instante, de verse barrida como un trapo.

¡Qué animal más ridículo!, pensó. (...)

Sabe a pescado, a gaviota exactamente. Pero disecada hace muy bonito. (1995: 156-157)⁶⁸³

Dentro de esta segunda dimensión de la corporeidad⁶⁸⁴, parece necesario detenerse algo más en profundidad en último aspecto que acabamos de ver en los fragmentos de Bassani recogidos: el

⁶⁸³ *Still life*.

tiempo es una pausa cargada de tensión por relación a la violencia. O dicho de otra forma, esa anticipación de la violencia que aparece ya en el propio cuerpo marca el tiempo de la narración como tiempo por relación a la violencia.

En *Las gafas de oro* encontramos al principio un movimiento suave, pendular, de nuevo algo parecido al ritmo ternario flaubertiano, plagado de preguntas retóricas, repeticiones y otras demoras, un tempo ondulante que no obstante tiene algo de premonitorio. Durante los primeros capítulos se nos presenta a Fadigati en un ambiente de *tolerancia* con un ritmo de balanceo o cierta repetición anafórica reforzado por las continuas preguntas retóricas del narrador y por la figura de Fadigati deambulante por las calles de Ferrara, noctámbulo, clandestino, entre los muros, como hemos visto antes. Sin embargo, algo ocurre cuando Fadigati se siente más libre en ese deambular. Pronto llegará una pequeña violencia, más simbólica que física, en este caso una “bofetada”⁶⁸⁵ social inesperada⁶⁸⁶, una pública humillación por “su diferencia”, que recibe un Fadigati desarmado, inocente. La constatación de esta pequeña violencia hará que la simple premonición deje paso a la espera del desastre, la tensión será creciente, aunque la violencia final permanecerá aún demorada.

⁶⁸⁴ También encontramos estas dos dimensiones de la corporeidad en otras obras, como en el caso del judío superviviente Geo Josz en *Una lápida en vía Mazzini* dentro de las cinco historias ferraresas (*Intramuros*):

(1) La primera dimensión, el cuerpo como ausencia, se aparece en dos aspectos al menos. El primero es la risa, la “permanente sonrisa pícaro” como mueca, como gesto del cuerpo. El segundo es el de la voz como resonancia del cuerpo. La corporeidad del grito no es otra que la de la voz como resonancia de un cuerpo que recuerda el dolor de su calvario y, sobre todo, de su propia dignidad arrancada. El grito es la condensación del enigma; igual que señala Cassegrain ocurre en relación con Barthes y la pintura de grafos de Twombly, es más que un mensaje, es decir, supera la referencialidad y la palabra, y presenta la voz como resonancia del cuerpo (del dolor, de la dignidad humana que se pretende borrar), de un cuerpo que, como hemos visto con Benjamin, adquiere mayor significado cuanto más cerca aparece de su ruina.

(2) La segunda dimensión, el cuerpo como materia por relación a la violencia, la observamos en la transfiguración de Josz. El superviviente se aparece como un ahogado, con el cuerpo hinchado; un superviviente que no lo es más que como figura (su propio nombre aparece escrito). Aquí surgen ya dos cuestiones relevantes: (a) la “dificultad del superviviente para ser creído” (Arendt, 2006: 590-591); duda sobre la verosimilitud de la existencia de los campos y el asombro, la incredulidad, que afecta al propio superviviente, arrojado desde una pesadilla a un mundo que no sabe si es real; (b) la propia existencia enfatizada “en carne y hueso”, como insistencia, frente a la lápida que le incluye entre los desaparecidos y parece negarla. En un segundo momento, reaparecerá como muñeco harapiento, espantajo o espantapájaros grotesco, enseñando fotografías de familiares deportados. Entre ambos momentos, a medida que Ferrara se desescombra y se reconstruye, como si pudiera volver al momento anterior a la destrucción, esta imposibilidad de hacer patente, irónicamente, en el cuerpo de Josz, que parece volver a una adolescencia que acentúa su carácter de muerto-viviente y recuerda un pasado frustrado.

⁶⁸⁵ Los comentarios de Delilliers; y más tarde de Lavezzoli.

⁶⁸⁶ Y figurada a diferencia de las bofetadas reales de Josz a Scocca en *Una lápida en vía Mazzini* a las que luego nos referiremos.

Esta quietud tensa⁶⁸⁷, la encontramos en la extraña melancolía luminosa de la playa, en el encuentro entre Fadigati —cuyo deambular ya ha pasado de la ligereza a la pesadez y la torpeza— y el padre del narrador, que acaba de dejar atrás la canícula de Ferrara y “todo lo desagradable”.

Los dos miraban la inmóvil superficie del mar, lisa, pálidamente luminosa, sin rizo alguno. Y mi padre que expresaba a través de toda su persona la felicidad de haber “echado el cierre” (...), señalaba a Fadigati con el brazo levantado los centenares de patines diseminados lejos de la orilla, así como -lejanísimas, apenas visibles en el horizonte, casi como suspendidas en el aire- las velas rojizas de los balandros y los catamaranes. (Bassani, 2014a: 54)

Esa inmóvil superficie marina hacia la que ambos miran, los centenares de patines diseminados, la suspensión de los balandros y los catamaranes, recuerdan al Mar⁶⁸⁸ de los Sargazos: una cierta calma, un cierto impasse antes de la violencia, como la pausa en Macbeth.

Otro ejemplo, anticipatorio, lo encontramos en la quietud del sueño en la hora central del día, con la alargada sombra de Fadigati tocando ya casi el agua mientras suena un disco de jazz en el gramófono y se contempla la lenta pero pertinaz actividad de un muy benjaminiano viejo pescador de coquinas que escarba,

El desierto del mar, del que habían desaparecido hasta las velas de los pesqueros (...), se correspondía con el desierto de la playa. Bajo un toldo no muy lejano del nuestro alguien estaba poniendo en marcha un gramófono. No sabría decir qué tipo de música era. Quizá jazz. Permanecí así durante más de tres horas, con los ojos fijos en un viejo pescador de coquinas que escarbaba el fondo del mar justo delante de mí, a escasa distancia de la orilla, y con aquella música en los oídos, igual de triste e incansable.

Cuando me levanté, poco después de las cinco, el viejo seguía buscando sus coquinas y el gramófono sonando. El sol había alargado las sombras de los toldos y de las sombrillas. La de la sombrilla de Fadigati ya estaba casi tocando el agua. (Bassani, 2015: 65-66)

Y en esa línea, engarzando ya con lo político, la violencia viene marcada por una inercia social que no encuentra apenas resistencia, ya sea por arribismo, ya sea por auto-engaño o, simplemente, por incredulidad, como la de quienes como el padre interpretan erróneamente el devenir de los acontecimientos en clave de culpa y expiación. Y así se va implantando poco a poco, anulando la diferencia. Y así, la situación del propio Fadigati irá avanzando en paralelo a los acontecimientos políticos en Italia y en Europa⁶⁸⁹,

⁶⁸⁷ *Fantasmata*.

⁶⁸⁸ Véase *Tristes Trópicos* de C.Levi-Strauss (2006: 87).

⁶⁸⁹ La propia mención en el texto, junto a otros acontecimientos, de la guerra en España.

A menos de una semana de la marcha de Fadigati, en todos los periódicos italianos⁶⁹⁰, incluido el *Corriere Padano*, se había iniciado una violenta campaña denigratoria que al cabo de un año llevaría a la proclamación de las leyes raciales.⁶⁹¹ (Bassani, 2015: 85)

Un poeta, pero qué más, nos dice Bassani. No quien representa, sino quien constituye, quien simboliza o, dicho de otra forma, quien asume la función de establecer, cuando menos, el límite a la arbitrariedad (simbólica y real) y en consecuencia, de tratar de detener la violencia mediante una resistencia que bien podríamos llamar melancólica, no porque intuya un fracaso, sino porque se sustenta en una empatía y en una voluntad de preservación que resumía bien aquella frase del prólogo de *El jardín de los Finzi-Contini*: los etruscos también vivieron.

⁶⁹⁰ Se enfatiza el papel de la prensa y más en general de los medios de comunicación social.

⁶⁹¹ La corporeidad en Fadigati aparece al menos en otros dos fragmentos de interés. En el primero, él mismo reconoce que su propia imagen en el espejo le resulta intolerable (aceptando su castigo como culpa y necesidad de expiación, como deja entrever críticamente la voz bassaniana). En el segundo, Fadigati aparece entre la niebla; el narrador le describe así, (después de aludir a la “mirada húmeda y atemorizada” de una perra callejera):

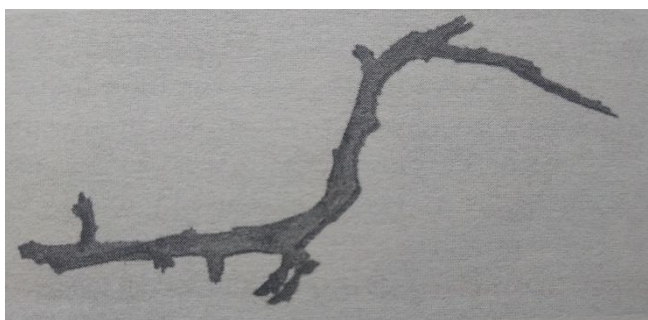
Nos dimos la mano. Estábamos uno frente al otro, delante de la puerta claveteada del burdel. ¡Cómo había envejecido, Dios mío! Las mejillas caídas, escondidas entre una barba hirsuta y cana, le hacían aparentar más de sesenta años. Por los párpados enrojecidos y legañosos podía verse que estaba cansado, que dormía poco. Sin embargo, la mirada tras las gafas era todavía viva y penetrante. (Bassani, 2015: 100)

Variación número 3

W.G. Sebald⁶⁹²: el carbón y la plata

1. Salinización

Observemos esta extraña imagen⁶⁹³ durante unos instantes.



La imagen recoge el efecto del tiempo de la sal sobre las ramas, de la transformación extravagante que provoca la mineralización. Esta y otras fotografías se entreveran en un prolongado y significativo fragmento de *Max Ferber*, cuarta y última de las historias de *Los emigrados*. La reminiscente voz sebaldiana relata su breve viaje a Steinach y Bad Kissingen, localidades de origen de la familia de Max Ferber, ficticio alter ego del pintor Frank Auerbach. Después de visitar el semi-abandonado cementerio judío y el lugar donde una vez estuvo la Nueva Sinagoga, la peripecia del narrador discurre como una reflexión sobre el debilitamiento de la memoria en Alemania. Se nos presenta entonces como el único *pasajero* de un barco fluvial a motor en el que mantiene una juiciosa conversación con la mujer de origen turco que pilota la embarcación hasta su destino final: el edificio de la salina.

Se trataba de una estructura de madera que nada más verla resultaba imponente, de unos doscientos metros de longitud y sin duda veinte metros de altura, y aún así no era, según decía

Más allá de su producción ensayística o teórica y su trabajo universitario (en los que destacan los estudios sobre literatura austriaca), la producción del Sebald escritor se limita a varias obras en prosa *Schwindel. Gefühle*, 1990 (*Vértigo*); *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, 1992. (*Los emigrados*); *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, 1995 (*Los anillos de Saturno*); *Austerlitz*, 2001, a las obras de naturaleza ensayística *Campo Santo, Prosa, Essays*, 2003 (*Campo Santo*, publicado póstumamente) *Lufkrieg und Literatur: Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, 1999 (*Sobre la Historia natural de la destrucción*) y a un libro de poesía *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, 1988. (*Del Natural*)⁶⁹².

Los emigrados, a su vez, está compuesto de cuatro relatos: *Doctor Henry Sehryn*, *Paul Beryter*, *Ambros Adelwarth* y *Max Ferber*. Sobre este último centraremos la mayor parte de nuestros comentarios.

⁶⁹³ Fig. 93. Imagen extraída de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 258). Salinización.

una descripción expuesta en una vitrina, más que una parte de una planta antiguamente mucho más amplia. (...) Subí hasta la galería que a unos cinco metros de altura rodea todo el complejo. Desde allí se ven muy de cerca los haces de broza de endrino bien colocados hasta el techo, por los que corre el agua mineral que eleva la bomba de hierro colado para quedar recogida al final en el estanque de salmuera debajo de la estructura. (Sebald, 2006: 256 y 258)

Y sigue, en la parte quizás más importante a nuestros efectos, convirtiéndose él mismo en estatua de sal, al menos durante la tarde,

Maravillado tanto por la magnitud de la instalación como por la metamorfosis que provoca el agua que corre sin cesar⁶⁹⁴ en las ramas a causa de la mineralización paulatina de éstas, estuve largo rato yendo y viniendo por la galería y respirando el aire salado que al menor soplo de viento se poblaba de miríadas de diminutas gotitas. Al final me senté en un banco situado en una de las plataformas que a modo de balcones se hallaban a un lado de la galería, y allí me abandoné durante toda la tarde a la visión y al ruido del espectáculo acuático, así como a la reflexión en torno a los laboriosos y a mi juicio inescrutables procesos que al incrementar la gradación de la solución salina producen las más extrañas formas petrificadas y cristalizadas, imitaciones en cierto modo y supresiones de la naturaleza.

Como inciso, apuntemos ya la analogía posible con el propio proceso creador como proceso de sedimentación, al que enseguida nos referiremos. Y si hablamos de similitud entre la temporalidad y los efectos de algunos procesos naturales y creativos, no podemos dejar de apuntar también la cercanía que la imagen y la precedente descripción sebardiana encuentran con el procedimiento de *frottage*, el *grattage* o la calcomanía⁶⁹⁵ de los que la obra de Max Ernst que ilustra el comienzo de este trabajo, “*Europa después de la lluvia II*”, es ejemplo característico⁶⁹⁶.



⁶⁹⁴ Recordemos la heraclitiana fórmula sobre el tiempo que mencionábamos al tratar distintas concepciones de la temporalidad y al indagar en la cultura barroca.

⁶⁹⁵ El tejido Sebald, pensamos, puede entenderse por analogía a dichas técnicas y obra. Véase, además del ejemplo de Ernst elegido, su *Histoire Naturelle* (1926).

⁶⁹⁶ Fig. 94 *Europa después de la lluvia II*, Max Ernst (1941-1942), Wadsworth Atheneum Museum of Art.

Tanto en uno como en otro caso la salinización, la cristalización en extrañas formas, la petrificación⁶⁹⁷, nos remite a un proceso temporal que tanto por su tempo y modo de formación, como por lo que tiene de evocación de una temporalidad tiempo (pre)histórico (natural) sugieren una temporalidad remota, nos remiten a un tiempo anterior —o tal vez posterior— a lo humano. Lo que nos interesa aquí son dos aspectos relacionados. El primero es que nos sitúa en posición de pensar la temporalidad, no ya el pasado, en línea con aquella definición de melancolía como mirada al tiempo que se situaba en la encrucijada entre arte y tristeza; el segundo aspecto de interés es que nos remite precisamente a una temporalidad benjaminiana del origen en tanto que el proceso es una construcción ahora, siempre surgiente, relacional, constelada, dialéctica.

Pero el proceso de salinización nos remite aún a un tercer aspecto de interés para nuestro estudio de la obra de Sebald, nos sitúa ante lo que podríamos definir como una estructura reticular. Esa estructura reticular es similar a la que utiliza el propio Sebald, de manera que podemos hablar de la existencia de un tejido Sebald. Se trata pues de una estructura-proceso, un tejido que nos remite a la capacidad relacional como concepto epistemológico, de conocimiento y comprensión del mundo, a una benjaminiana red de interconexiones o constelaciones entre sujetos y objetos, que tiene además sentido temporal, el origen, esa temporalidad arremolinada, siempre en formación, procesual incluso, como la salinización, que se encuentra en el núcleo de nuestra poética como suerte de principio de orden sintáctico.

Si tenemos en cuenta esta estructura, este principio de orden sintáctico temporal, no parece que, en Sebald, nada sea casual. Así ocurre con el propio hecho de narrar, cuyos elementos formales no parecen arbitrarios o azarosos, por muy amalgamados que puedan estar, sino que se intuyen como una forma elegida a conciencia para resolver coherentemente el problema de la representación. La doble mediación benjaminiana —rememorar y contar— se produce en Sebald, primero y a su vez con la doble rememoración del pasado, por parte del narrador y del protagonista de cada una de las historias (a veces con mediadores interpuestos de forma que se efectúa una *mise en abyme* a través de la rememoración encadenada de varios personajes, incluido como decimos el yo narrador); y en segundo lugar con la doble narración del protagonista al narrador (también aquí aparecen en ocasiones mediaciones interpuestas) y de este al lector (incluidas reflexiones sobre el acto de escribir). Se produce así un entrelazamiento formal-

⁶⁹⁷ Véase al respecto, F. Pelayo, *La mirada de Medusa*, CSIC-La catarata, Madrid, 2015.

representacional, la construcción de una suerte de estructura sólida aunque amorfa (del doble recuerdo y la doble narración) que recuerda a la de la salina (o a la propia cristalización), sobre la que se representa y descansa la experiencia de la realidad en la que a su vez la narración de acontecimientos ocupa un lugar de privilegio.

Lo importante para caracterizar esa estructura reticular, ese tejido Sebald —sobre la que se construyen los demás elementos que iremos tratando— es comprender su carácter relacional, constelado, la multiplicidad de interconexiones internas. Cuando hablamos de interconexiones pensamos en la trama, en el entramado como resultado del ensamblaje que el narrador lleva a cabo con todos los restos y fragmentos que encuentra en sus excavaciones (diarios, fotografías, entrevistas y otras conversaciones e incluso sus propios recuerdos y opiniones)⁶⁹⁸. Pero, contra lo que pudiera parecer, esas interconexiones son parte del proceso y aparecen descentralizadas, emancipadas incluso, de un narrador asombrado ante su propia impotencia; todas las cosas se reflejan en todas las cosas, todas las miradas son de ida y vuelta. Es en ese sentido en que se presenta un último rasgo de este orden sintáctico-temporal, esta red de interconexiones favorecidas por una temporalidad subyacente. Nos referimos a su carácter aurático.

Sobre este carácter aurático del tejido Sebald el inciso final de Max Ferber nos dice bastantes cosas (forma, estructura, y fondo). La voz sebardiana alude a una doble rememoración desde la habitación de su ruinoso hotel. Revive la experiencia de un *Music Hall* de Mánchester, “sentado en el quinto piso del Midland en una especie de púlpito acristalado encima del precipicio, volvía a oírlo por primera vez” (Sebald, 2006: 264), e, imbricadas en ese recuerdo que aflora involuntariamente, se nos presentan, colgadas sobre los telones laterales⁶⁹⁹ de ese teatrillo musical, las fotografías del gueto de Litzmannstadt, en Lodz, imágenes que formaron parte de una antigua exposición y que fueron encontradas y *salieron a la luz* mucho tiempo después, en 1987,

Eran fotografías de color con un matiz verde azulado o pardo rojizo⁷⁰⁰ del gueto de Litzmannstadt, que se estableció en 1940 en la metrópoli industrial polaca de Lodz⁷⁰¹ (...)

⁶⁹⁸ Apuntamos aquí la naturaleza que adquiere (formalmente, sin perder fondo, pensamos) como pastiche, según los enfoques literarios posmodernos (acumulación de restos, intertextos) la narración sebardiana.

⁶⁹⁹ En forma que recuerda el teatrillo-telón fotográfico montado en una de las cinco historias bassanianas de *Intramuros*, *Una lápida en via Mazzini*, por el Geo Jozs en su torre ferraresa, con fotografías de sus familiares desaparecidos en los campos.

⁷⁰⁰ Después nos referiremos al color dentro de la obra sebardiana vista desde la poética que venimos desarrollando. Llamamos ya la atención de su habitual presencia en los textos de Sebald.

⁷⁰¹ Nótese igualmente la característica alusión sebardiana —más allá del nazismo, aunque en relación con algunos de sus procesos (relación que cuestiona en ciertos aspectos Arendt al hablar de su *inutilidad*)— al capitalismo industrial, sus grandes centros, sus procesos históricos y las biografías individuales. La benjaminiana relación entre producción

imágenes extrañamente vacías en las que apenas sí se veía alguna persona, aunque en Litzmannstadt hubo temporadas en que habitaron hasta ciento setenta mil seres humanos en una extensión de no más de cinco kilómetros cuadrados. (...)

En los centros de producción [dentro del gueto], que solían estar organizados a modo de manufacturas, había mujeres sentadas tejiendo esteras, niños aprendices (...) y por todas partes había rostros, que solo habían alzado la vista (y les habían permitido alzarla) de su trabajo para la fracción de segundo que dura la toma. El trabajo es nuestro único camino, se decía⁷⁰².

Detrás de un marco vertical de tejer hay sentadas tres jóvenes mujeres, de quizás veinte años de edad. La alfombra que anudan tiene un dibujo geométrico irregular que por sus colores me recuerda también al dibujo del sofá que había en el salón de nuestra casa. Ignoro⁷⁰³ quiénes son las jóvenes mujeres. La luz me deslumbra (...) pero noto que las tres están mirando hacia mí⁷⁰⁴ (...). La joven de en medio tiene el cabello muy rubio y de alguna manera parece una novia. La tejedora a su izquierda mantiene la cabeza un poco inclinada hacia un lado, mientras que la de la derecha me mira tan fijamente y de forma tan implacable que no puedo aguantarle la mirada por mucho tiempo. Trato de imaginar cómo se llamarían las tres: Roza, Luisa y Lea, o Nona, Decuma⁷⁰⁵ [sic] y Morta, las hijas de la noche, con huso e hilo y tijera. (Sebald, 2006: 266 y 267)

Una primera reflexión, sobre el tiempo, es precisa tras la lectura de este fragmento; un instante, una fracción de segundo, en relación con la fotografía, que, segunda reflexión, tiene algo de falso (aunque también ilustra); en tercer lugar, más importante si cabe a nuestros fines, el sujeto construye la realidad a partir de su mirada, pero a su vez, el aura, el objeto devuelve la mirada al sujeto que se sitúa en la posición del fotógrafo. Las tejedoras miran tan fijamente que es imposible mantener la mirada; tiempo, muerte, significación, carácter relacional (y visual nebuloso) constitutivo de la realidad. La ilusión que este fragmento provoca nos remite a tantos otros motivos; a la petrificación de quien mira a la Gorgona, a la salinización de quien al volver la vista atrás se convierte en estatua o, incluso, a la fatalidad de las tres brujas de Macbeth. Pero quizás haya uno, más cercano en nuestro trabajo y más potente en su expresividad emblemática. Nos referimos al aurático reflejo del protagonista en el escaparate repleto de ánades disecadas en *La garza* (*L'airone*). La escena de Sebald nos sugiere la propia salinización, la conversión en estatua de sal, del observador, como Bassani sugería su propia disección.

Al otro lado del cristal, el silencio, la inmovilidad absoluta, la paz. Miraba uno a uno los animales embalsamados, magníficos todos en su muerte, más vivos que si estuvieran vivos. (...) Las ánades, una docena por lo menos, atestaban en grupo compacto el prosenio del teatrillo [del

y destrucción sobrevuela. *Los emigrados* y, en particular, el relato sobre *Max Ferber* está llena de estas alusiones; aquí vemos la ligazón de dos grandes polos industriales, la capital mundial, Manchester, y la ciudad polaca de Lodz.

⁷⁰² La remisión al lema de Auschwitz es evidente. Recordemos, además, la visión del gueto como hormiguero que planteábamos en el comentario sobre Bassani.

⁷⁰³ Nótese el ejercicio de ficción, a partir de la imaginación y las fotografías, como encontrábamos, por ejemplo, en *Lida Mantovani* y en *El olor del beno* en Bassani.

⁷⁰⁴ Ocupa el lugar del fotógrafo.

⁷⁰⁵ Décima.

escaparate] En determinado momento, para mejor captar el verde de las plumas de un ánade real, tuvo que retirarse unos centímetros y al instante, volvió a vislumbrar, reflejado en la luna, el contorno de su rostro. (Bassani, 1995: 228-229)

No podemos dejar de citar, para finalizar, a Benjamin (2007: 394) cuando, en relación con el concepto de aura, se pregunta: “pero, ¿qué es propiamente el aura? El entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la aparición irrepetible de una lejanía, por más cerca que ésta pueda hallarse”. Sobre la dialéctica cercanía-lejanía volveremos después.



2. El taller, el carbón y la plata

Si veíamos cómo la salinización es un proceso (histórico-temporal), ahora nos referiremos a algunos otros procesos que, como anunciábamos al comenzar, tal vez no sean tan diferentes. La propia escritura de Sebald —como la pintura del protagonista de su relato Ferber y la del pintor a

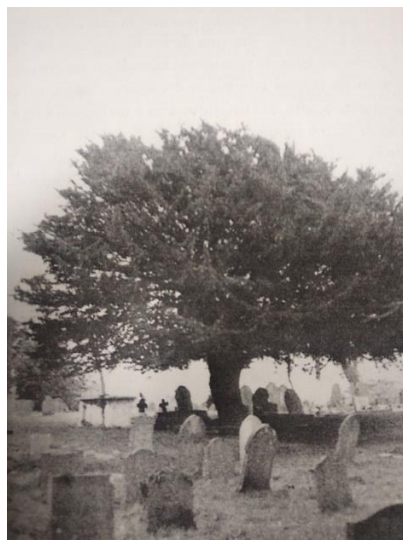
⁷⁰⁶ Fig. 95 Fotos de París de Eugène Atget: (1) *Avenue de Gobelins* (1925); (2) *Mannequin* (1925); (3) *90 rue Quincampoix* (1908). Véase *Sobre la fotografía*, W. Benjamin.

cuya vida y práctica nos remite, Auerbach— es un proceso de acumulación de restos⁷⁰⁷. Su propia obra como espacio significativo, es un lugar en el que se depositan los restos literarios⁷⁰⁸, las influencias, intertextos, referencias, etc., pero también lo es en tanto que sus espacios nos remiten a un territorio hecho de restos, de restos humanos, un cementerio global, y de otro tipo de restos y sedimentos provocados por el transcurso del tiempo.

Entre estos espacios hemos elegido el taller de Max Ferber, aunque antes parece preciso recoger una perspectiva general del espacio significativo en Sebald, en el que, entre los lugares de la acumulación de restos, los *enterramientos* asumen protagonismo principal; veremos luego cómo el propio taller no es más que una imagen metafórica de ese espacio significativo por antonomasia.

2.1 Los cementerios

Sencillos osarios, angostos nichos, extensas necrópolis o camposantos, a lo largo de las obras de Sebald hallamos un auténtico catálogo de lugares en los que se han acumulado los restos humanos de siglos; cementerios plagados de monumentos, de elementos conmemorativos típicamente característicos del lugar antropológico, lugares donde las raíces de los árboles se funden con las raíces metafóricas de las tumbas en la tierra⁷⁰⁹.



⁷⁰⁷ Un estudio que parecería de interés (queda pendiente, ya que este trabajo se acerca irremediablemente a su fin) es el de poner en relación la obra de Sebald con la de Anselm Kiefer con arreglo a esta poética.

⁷⁰⁸ Y en ese sentido, formal, técnico, los enfoques posmodernistas suelen acogerle en su seno.

⁷⁰⁹ Fig. 96 Imagen extraída de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 203).

Veamos un primer fragmento en *Los emigrados* en el que la voz sebaldiana visita las dos localidades de origen de la familia deportada de Max Ferber. Después de mencionar que en el apartado de efemérides del periódico se aludía a que hubiera sido el cumpleaños de Ingeborg Bachmann y de George Orwell (y de comentar el anodino papel de la prensa en relación con la memoria), relata su encuentro con el lugar en el que estuvo la Nueva Sinagoga, arrasada en la Noche de los Cristales Rotos, actualmente ocupado sintomáticamente por la oficina local de empleo, y el cementerio israelita,

Reflexionando sobre la peregrina conciencia histórica que delataban semejantes noticias (...) fui a toparme con un pusilánime funcionario, quién después de escucharme boquiabierto me indicó dónde había estado la sinagoga y dónde se encontraba el cementerio judío. El edificio que había sustituido al antiguo templo, la Nueva Sinagoga, una construcción pesada en estilo mitad alemán antiguo, mitad bizantino, que databa de finales del siglo pasado, había sido destrozado en la Noche de los Cristales Rotos y acto seguido completamente derruido a lo largo de varias semanas. En su lugar, en la Maxstrasse, directamente enfrente de la entrada de coches del patio trasero del ayuntamiento, se encuentra hoy la oficina de desempleo. (Sebald, 2006: 248-249)

En cuanto al cementerio israelita de Steinach sigue en pie, aunque ruinoso, prácticamente olvidado,

Salté la tapia⁷¹⁰. La vista que se me ofreció desde allí no tenía nada que ver con lo que comúnmente se entiende por “cementerio”; lo que veía era más bien un solar lleno de sepulturas abandonado desde hacía muchos años, que poco a poco se iba derrumbando y amenazaba ruina, cubierto de hierba crecida, flores de prado, sombras de árboles que se mecían en el suave movimiento del aire. Solo aquí o allá había una piedra sobre una tumba, señal de que alguien, hace no se sabe cuánto tiempo, debió de haber visitado al difunto (Sebald 2006: 249-250).



⁷¹⁰ Nótese la permeabilidad de las tapias sebaldianas, tan afín a las de Bassani.

El tránsito del narrador por este ruinoso cementerio viene seguido de una reflexión sobre “el letargo espiritual” que le rodeaba y “la pérdida de memoria de los alemanes” (Sebald, 2006: 252). Pérdida de lo cultural, debilitamiento de la conciencia del tiempo, in-significancia del espacio. Precisamente, frente a esta in-significancia simbólica del espacio se erige la presencia de cementerios en Sebald⁷¹¹. Es ahí donde aparece la literatura. Y sigue con un fragmento importante para el oficio de escribir: la vinculación entre el lugar de los restos, el cementerio, y el propio texto, la escritura, la creación, sobre la que enseguida volveremos al hablar del taller.

Quando vi el símbolo de la pluma en la lápida de Friederike Halbleib,⁷¹² quien expiró el 28 de marzo de 1912, también me sentí conmovido (...) Me la imaginé de escritora, sola y sin aliento inclinada sobre su trabajo, y ahora que escribo esto tengo la sensación de que yo la hubiera perdido y de que yo no podía dejar de sufrir por ella pese al largo tiempo transcurrido desde su muerte⁷¹³. Hasta la hora del mediodía permanecí en el cementerio judío, caminando entre las hileras de tumbas y leyendo los nombres de los fallecidos⁷¹⁴, pero hasta el final no descubrí, no lejos del portal cerrado, una lápida más nueva [con los nombres de los padres y los abuelos maternos de Ferber]. (...) De Lazarus Lanzberg dice la inscripción que murió en 1942 en Theresienstadt, y de Fritz y Luisa que, que en noviembre de 1941 fueron deportados y perecieron. Ante aquella tumba, en la que solo yacen los restos de Lily, que se quitó la vida, permanecí un buen rato de pie (...) antes de abandonar el lugar coloqué como es costumbre, una piedra sobre la lápida. (2006: 251-252)⁷¹⁵

Y concluye,

El letargo espiritual que me rodeaba [en Steinach y Kissingen] y la pérdida de memoria de los alemanes, la habilidad con que todo lo habían borrado, empezaban a atacarme la mente y los nervios. (2006: 252-253)

⁷¹¹ Como puede verse, también en este otro fragmento de *Campo Santo*:

Me llevó, una buena hora y media llegar otra vez arriba (...) avanzar entre las casas y jardines más exteriores y a lo largo del muro tras el que está la parcela donde los habitantes del lugar entierran a sus muertos. (...)

Me encaramé a los zócalos y bordes reventados, lápidas desplazadas, mampostería derruida, un crucifijo caído de su base, una urna de plomo, una mano de ángel, ... fragmentos mudos de una ciudad abandonada hacía años, sin un arbusto o árbol que arrojara sombra. (Sebald, 2010a: 20-21)

⁷¹² Nótese también, en la estirpe de *poetas*, la anterior mención al cumpleaños de Bachmann, entre otras efemérides.

⁷¹³ Una vez más Sebald se acerca a Bassani. Recuérdese el fragmento sobre los etruscos del prólogo de *El jardín de los Finzi-Contini*.

⁷¹⁴ Antes ha hablado de la admiración de los alemanes por los apellidos judíos.

⁷¹⁵ Ese gesto, el depósito de una piedra sobre la tumba visitada, se corresponde además con el propio valor cultural de la escritura sebaldiana. Nótese la ascendencia del prólogo bassaniano de *El jardín de los Finzi-Contini* sobre este fragmento y la propia concepción implícita en la obra de Sebald.



Apuntamos, finalmente, cómo se intuye la ascendente bassaniana en este fragmento del prólogo en el que se cuenta cómo la visita al cementerio etrusco hace recordar el cementerio israelita de Ferrara y a las lápidas que, en el mausoleo de los Finzi-Contini, recuerdan a los miembros de la familia, de los que solo uno descansa allí, sin que los demás, deportados a Alemania, pudieran hallar más descanso que el en propio texto-tumba, en el propio lugar bassaniano. Visita a Cerveteri y recuerdo de los Finzi-Contini que aflora entre las tumbas etruscas animan, según nos confiesa la voz bassaniana, a la escritura de su relato, como parece animar a Sebald el paseo por la desaparición que tiene lugar en Steinach y Bad Kissingen,

En la quietud y la somnolencia rememoraba los años de mi primera juventud. Ferrara y el cementerio judío que había al fondo de vía Montebello. Volvía a ver los grandes prados sembrados de árboles, las lápidas y los cipos, más numerosos a lo largo de las tapias y las vallas divisorias, y, como si lo tuviera delante de mis ojos, el monumento al mausoleo de los Finzi-Contini (...) en aquella tumba, construida al parecer para garantizar el perpetuo descanso de quien la había encargado –el suyo y el de su descendencia-, de entre todos los Finzi-Contini que yo había conocido y amado, solo uno había conseguido ese descanso. Efectivamente, allí solo se había enterrado a Alberto, el hijo mayor, muerto en 1942 de un linfogranuloma; mientras que Micol, la segunda hija; su padre el profesor Ermanno; su madre, doña Olga, y la señora Regina, la viejísima madre parálitica de doña Olga deportados todos ellos a Alemania en 1943, quién sabe si encontraron sepultura alguna. (Bassani 2017: 13)

Pero los sedimentos y, en concreto, el polvo se extiende mucho más allá de los cementerios por cada intersticio de la obra de Sebald según la plástica bíblica. *Ashes to ashes, dust to dust.*

⁷¹⁶ Imágenes (más arriba):

Fig. 97 Fotografías extraídas de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 250/248). Fotografías de Steinach: verja del cementerio judío y oficina local de empleo construida sobre el solar en el que se edificó la Nueva Sinagoga, destruida en 1938 durante la conocida como “Noche de los cristales rotos”.

Fig. 98. Imagen extraída de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 251). Interior del cementerio judío inserta al comienzo de *Los emigrados*.

Además de los cementerios y del cementerio global, lugares del sedimento humano, en la obra se baldiana aparecen otros lugares del sedimento por excelencia. Así, los espacios de lo natural en las que se desarrollan la sedimentación, la erosión y otros procesos del tiempo geológico. Estuarios, valles, glaciares, rocas, y otras formaciones geológicas, o turberas, como después veremos, en las que la acción natural (en el tiempo) obra por vía de la erosión o la sedimentación.

Y más allá de los espacios naturales, también hallamos sedimentos en el interior de los espacios habitados; sedimentos personales que conforman el lugar, restos de la vida y la muerte de sus moradores.

En definitiva, el territorio en Sebold es tan estable como puedan serlo las dunas del desierto. Es una tierra que acumula, cambia, se desplaza, como los microfragmentos materiales (ceniza, polvo, arena, etc.) y por supuesto, inmateriales (olores, sonidos, ilusiones ópticas y, por supuesto, recuerdos...), que lo componen. Ante la vista aparece la sección transversal de ese territorio, su estratificación como historiografía geológica y social.

2.2 El taller: el carbón y la plata

Percibe Ángel González la existencia de algunas diferencias entre el *taller* y el *estudio*, o quizás, más bien, entre el uso de uno u otro término.

El escultor en su taller (...) es una proposición directa y razonable (...) porque, al fin y al cabo, ¿qué es lo primero que podemos decir de un escultor, o lo más propio de él, sino que *está en su taller* y casi añadiría que a todas horas, pasando la noche de claro en claro, y los días de turbio en turbio como Alonso Quijano con sus libros. (...)

Los diccionarios no dicen gran cosa sobre la diferencia entre un *estudio* y un *taller*, solo que uno se destina a trabajos intelectuales y el otro a trabajos manuales (...)

Mirad cómo hierve todo en ese lodazal; cómo fermenta y se transforma, casi del mismo modo que la leche en queso o el mosto en vino. ¡Fermentación...! La palabra conviene perfectamente a la representación que nos hacemos, no solo del mundo, incesantemente en cambio, efervescente, sino también de los poderes del artista, capaz de destilar tesoros de la basura. Conque al ver la que se está acumulando en el taller de Giacometti y parece estar a punto de engullirlo, nos decimos: ¡Aquí se está cociendo algo! Un taller se huele de lejos; se presiente. Y antes que nada, por el ruido, que nunca cesa del todo, ni siquiera cuando el taller es abandonado y lo invaden las malas hierbas. Siempre queda en él una huella sonora; un rumor al acecho. (González, 2007: 29)

Conforme a estas explicaciones el estudio, silencioso, reflexivo e incluso diletante, perezoso, sería el ámbito natural del pintor (y tal vez del escritor), mientras que el taller, en su condición de *espacio para la manualidad*, en su carácter de lodazal de materia, de desechos que solo con el tiempo,

con el modelado, con el proceso, fermentan, se convierten en otra cosa, se transfiguran, sería el lugar por antonomasia del escultor. Este, además, parece hallarse allí en clausura o, mejor, en vigilia, “la noche de claro en claro, y los días de turbio en turbio”. El taller sería en sí una escultura, quizás la escultura-celda en la que yace el escultor⁷¹⁷. Una vez más aparece en nuestro trabajo la tensión entre el desplazamiento y la quietud, el ent(c)erramiento.

Sebald se refiere de forma más o menos explícita al estudio de Ferber cuando menciona el cartel “*To the studios*”, utilizado en varios de los cuadros del pintor Frank Auerbach. Aunque, según lo apuntado, más que de *un estudio de pintor*, tal vez se trate de un *taller*. Sebald lo describe pormenorizadamente —acudirá allí durante meses para conversar con el pintor—, después de *dar un rodeo*, de deambular entre ruinas urbanas, depósitos de carbón, antiguas fábricas de gas, canales con barcas abandonadas,

Tropecé con un cartel en el que aparecían pintadas en gruesos trazos de brocha las palabras *TO THE STUDIOS*. Señalaba el camino hacia un patio adoquinado en cuyo centro, rodeado de un pequeño césped, había un pequeño almendro en flor (...) en uno de esos edificios aparentemente abandonados estaba instalado el estudio (...) del pintor que allí trabajaba desde finales de los años cuarenta, día tras días durante diez horas, sin excluir el séptimo día. Al entrar en el estudio los ojos tardan bastante tiempo en acostumbrarse a la extraña iluminación allí existente, y cuando uno vuelve a ver le parece que todo lo que hay en aquel espacio, de quizás⁷¹⁸ a la vista, tiende a desplazarse tan lenta como inexorablemente hacia el centro. (Sebald, 2006: 180)⁷¹⁹

Y sigue, con un fragmento fundamental, dando la sensación de una acumulación de materia de la máxima densidad, de polvo y restos en lento pero perpetuo movimiento, en casi inapreciable pero inexorable desplazamiento,

La oscuridad acumulada en los rincones, el revoque de yeso con manchas de sal e hinchado por la humedad y la pintura que se caía de las paredes, las estanterías cargadas de libros y pilas de periódicos, las cajas, los bancos de trabajo y las mesillas auxiliares, la butaca de orejas, la cocina de gas, el colchón en el suelo, las montañas de papeles, vajillas y cachivaches que se imbricaban, los botes de pintura que brillaban en la penumbra en color rojo carmín, verde hoja y blanco plomizo, las llamas azules de los dos hornos de parafina, todo el mobiliario se mueve milímetro a milímetro hacia la parte central, donde Ferber ha instalado su caballete a la grisácea luz que penetra por la alta ventana del norte, cubierta del polvo de decenas de años. (Sebald, 2006: 180)

⁷¹⁷ Y, como señala Ángel González (2007: 49), las celdas de los manicomios y de las cárceles han sido extraordinarios y febriles talleres”. Aquí de nuevo se vislumbra la figura del creador como convaleciente.

⁷¹⁸ Celda amplia, pero celda a fin de cuentas.

⁷¹⁹ Fig. 99 Fotografía del taller-estudio de Frank Auerbach. Foto: Prudence Cummings Associates Ltd.

Fig. 100. *To the studios*, Frank Auerbach (1985), Marlborough Fine Arts, London.



En el fragmento en que se explica la técnica de Max Ferber (inspirada en la de Auerbach) hallamos algunas claves de la representación pictórica paralela a la del propio texto escrito:

Aplica la pintura con gruesas pinceladas y, más tarde, a medida que avanza la obra, la elimina continuamente rascándola del lienzo, el piso está cubierto por una masa que, mezclada con el polvo de los carboncillos y en gran parte ya endurecida e incrustada, tiene en el centro varias pulgadas de espesor y va adelgazando progresivamente hacia los extremos -en parte semeja una erupción de lava-, y de la que Ferber afirma que representa el auténtico fruto de su empeño incesante y la prueba palpable de su fracaso. (Sebald 2006: 181)



De tal forma que lo que producía era mugre, una masa de pintura y polvo de los carboncillos acumulada durante años en el suelo de su estudio, bajo su caballete de manera que parecía que “de lo que se trataba pare él era de aumentar el volumen de polvo”, borrando y volviendo a rehacer. Y sigue, más adelante

Hacia el final de una jornada de trabajo lograba componer con las pocas líneas y sombras que se habían salvado de la acción destructiva un retrato de gran espontaneidad...y a la mañana siguiente, tan pronto el modelo había ocupado su puesto y él le había echado la primera ojeada, volviera sin falta a borrar aquel retrato para desenterrar de nuevo del fondo ya muy castigado por los continuos estragos los rasgos y ojos, que en esencia, como solía decir, le resultaban incomprensibles de la persona que tenía enfrente. Cuando Ferber se decidía por fin, después de haber desechado quizás cuarenta variantes a desprenderse del cuadro, no tanto por el convencimiento de haberlo acabado como por la sensación de fatiga, al observarlo daba la impresión de que hubiera emergido de una larga estirpe de rostros grises y cenicientos que seguían rondando como fantasmas por el papel maltratado (Sebald, 2006: 183).⁷²⁰

En ese sentido, saltamos, si se nos permite, la permeable frontera que une la ficción a la realidad. Sobre la dificultad de la representación, la propia auto-referencialidad pictórica o, en el caso de Sebald, literaria —el “cuestionable oficio de escritor” sobre el que enseguida profundizaremos— resulta notable la descripción que Antonio Saura realiza del proceso creador de Frank Auerbach⁷²¹,

La densidad de la textura, su propia opacidad⁷²², la reducida escala de sus cuadros, incluso la sujeción referencial a un mundo íntimo y cerrado [su propio estudio, la cotidianidad de su entorno, sus relaciones personales, etc.], parecen, en principio, condiciones poco propicias para el planteamiento de soluciones espaciales novedosas. (...) En la duda, en la superposición, en la insistencia, acaba por fraguarse la síntesis de una imagen en donde todo condicionamiento psicológico desaparece en función de la propia pictoriedad. En la imposibilidad de revelar la trama oculta de un proceso de materialización —que comprende el arrepentimiento, la corrección, el encubrimiento, la yuxtaposición—, y dada la reiteración en el pretexto que conduce hasta la imagen, todo análisis psicológico deberá referirse primordialmente a la dificultad que siente el pintor por convertir la realidad en imagen. (Saura, 1987: 10)



⁷²⁰ En la misma línea Ferber enfermo en el hospital intenta hablar al narrador “intentando articular algo que sonaba al susurro de hojas secas al viento”. Ese susurro-voz aparece como resonancia del cuerpo que ya es poco más que un pequeño montón de hojas secas a punto de ser disueltas y esparcidas por el viento.

⁷²¹ Obras de Frank Auerbach:

Fig. 101 *Head of Gerda Boehm*, Frank Auerbach (1965), colección de David Bowie.

Fig. 102. *Head of Catherine Lampert VI*, Frank Auerbach (1979-80), MOMA, Nueva York (recogida en Sebald, 2006: 182).

⁷²² En esa misma línea aparece Sebald como escritor críptico.

Nótese la importancia de la relación entre producción y destrucción y del proceso de creación-destrucción artística con el histórico (industrial) y el natural. Aquí resultan expresivas las referencias al carbón y (en tanto que roca sedimentaria) a la piedra en el proceso artístico (el grafito, el carboncillo⁷²³), que se corresponden además con otro tipo de referencias de carácter industrial. Producción y destrucción⁷²⁴ son, precisamente, dos procesos paralelos en la escritura sebaldiana (y en Benjamin). En la conocida fórmula benjaminiana conforme a la cual todo monumento de cultura remite a la barbarie, no se escapan los monumentos industriales más o menos ruinosos de los cuales la Mánchester posindustrial es quintaesencia. Así se nos presenta lo que queda de la Mánchester del XIX, la meca del progreso, la Jerusalén industrial, cómo “la ciudad del color de la antracita, desde la que se había difundido el programa de industrialización

⁷²³ Obra de Frank Auerbach. Nótese la tridimensionalidad, a la que enseguida nos referiremos. En este caso una suma de la luminiscencia del fondo, las líneas o trazos y el propia suma de material y práctica artística: el carboncillo insistente, que se aplica a través de una clave de la pintura de Auerbach a la que se refiere también Antonio Saura: “la concentración e intensidad de un resultado en donde la utilización de la muñeca-pincel predomina sobre la triangular articulación —hombro, codo, mano— propia de algunos pintores de abierta expresividad” (Saura, 1987: 9)

⁷²⁴ La relación entre producción y destrucción es un tema benjaminiano por excelencia que Sebald incorpora en sus textos, muy en especial, como estamos viendo en el relato sobre Max Ferber en *Los emigrados*. Su tratamiento en otras ocasiones es más explícitamente político, como cuando en *Luftkrieg und Literatur* (*Sobre la historia natural de la destrucción*) afirma Sebald que durante la Segunda Guerra Mundial podían haberse realizado ataques más precisos y selectivos que los efectuados sobre las ciudades alemanas y con los que, como reconocía Albert Speer en sus memorias “muy pronto se hubiera podido paralizar todo el sistema de producción”,

En la crítica de la ofensiva de bombardeo se señala también que, ya en la primavera de 1944 y a pesar de los ataques incesantes, se perfilaba que la moral de la población alemana estaba aparentemente intacta, la producción de la industria sólo había sido afectada en el mejor de los casos marginalmente, y el fin de la guerra no se había acercado un solo día. Para el hecho de que, no obstante, no se modificaran los objetivos estratégicos de la ofensiva y los tripulantes de los bombarderos, que a menudo acababan de salir del colegio, siguieran expuestos a una ruleta que costaba la vida a sesenta de cada cien, había en mi opinión razones que recibieron escasa atención al escribir la historia oficial. Por un lado, una empresa de las dimensiones materiales y organizativas de la ofensiva de bombardeo, que, según estimaciones de A. J. P. Taylor, devoraba una tercera parte de la producción bélica británica, tenía su propia dinámica hasta tal extremo que quedaban casi excluidas las rectificaciones de rumbo y restricciones a corto plazo, especialmente en unos momentos en que esa empresa, después de tres años de expansión de las instalaciones de fabricación y de base, había alcanzado su punto más alto de desarrollo, es decir, su máxima capacidad de destrucción. Un sano instinto económico se oponía a dejar sencillamente inutilizado el material ya producido, los aparatos y su valiosa carga, en los campos de aviación de la Inglaterra oriental. (Sebald, 2003: 27)

La obra de Sebald se relaciona en este punto con otras como la de Alexander Kluge o, en un paralelismo notable, con la obra de Farocki, uno de cuyos vectores principales es la vinculación entre producción y destrucción, como por ejemplo en este nítido fragmento que puede, a nuestro juicio, servir de complemento a lo indicado sobre Sebald:

Los autores como Heidi y Alvin Toffler son los materialistas de la actualidad. No integran un círculo intelectual en París, sino un *think tank* en Washington, en el entorno del Pentágono. En sus muy leídos libros de bolsillo *The Third Wave* y *War & Anti-war* los autores sostienen que existe una correspondencia obligada entre las técnicas de producción y destrucción, entre la producción de bienes y la guerra. Para esta perspectiva (...) la guerra es un campo de actividades como cualquier otro, como cuando se compara por ejemplo la economía agrícola con la industrial. (Farocki, 2013, 155)

Al respecto pueden consultarse, entre otros, los ensayos de H. Arendt (2015a), *La mentira en política. Reflexiones sobre los documentos del Pentágono* —en relación con la construcción del relato sobre la oportunidad de la guerra de Vietnam— o, más en general, acerca de la razón instrumental, *Sobre la violencia*.

por todo el mundo” (2006: 175). A lo que añadiríamos que no solo es del color de la antracita, sino que, en tanto que materia prima fundamental en la Revolución Industrial, es antracita en sí, auténtico “depósito de carbón” (2006: 179), lugar productor de “escoria”, como su propia esencia, como desecho procedente de este mineral, y productor de niebla-humo por efecto de su combustión y de la emisión a través de un mar de chimeneas urbanas⁷²⁵.

Y, no menos importante, porque precisamente es síntesis de todos los restos, “turbera”⁷²⁶ (Sebald, 2006: 188). Es decir, transformación de nuevo, esta vez de la vegetación (el musgo, los juncos) y otros residuos orgánicos en carbón mineral en un lento proceso de acumulación de restos que cuencas glaciares —una laguna, una marisma, un humedal—, no son capaces de digerir. Restos orgánicos que se pudren y se convierten en mineral en un proceso que dura cientos de años.



En ese mismo sentido, el de la acumulación de restos del proceso creador, al final del mismo relato sobre Max Ferber la voz sebaldiana expone sus propios problemas con la escritura, su lentitud, penosidad y predestinación al fracaso⁷²⁷, salvo quizás en lo que Focillon llamó aquel

⁷²⁵ Véase la imagen del mar de chimeneas alusiva a Mánchester en la siguiente sección (imagen extraída de *Los emigrados*).

⁷²⁶ Fig. 103 Imagen de una turbera.

⁷²⁷ En relación con este fracaso de la representación y con la relación entre producción y destrucción a la que antes nos referíamos debe hacerse alusión de nuevo a la obra de Sebald *Luftkrieg und litteratur* (téngase en cuenta también el ensayo *Entre historia e historia natural. Sobre la descripción literaria de la destrucción total* incluido en Campo Santo). La mayoría de versiones de la obra en otras lenguas (incluida la española, *Sobre la historia natural de la destrucción*) toman su título de lo que podría denominarse un fracaso de la representación. Se trata del proyecto *On natural history of destruction*, el reportaje que Lord Zuckermann —estratega británico de la guerra aérea contra la Alemania nazi y más tarde activista en favor de la no proliferación nuclear— había ideado para describir el silencio de las ciudades alemanas destruidas y el mutismo de sus habitantes rodeados de escombros al final de la Segunda Guerra Mundial. Zuckerman dejó en su autobiografía el reconocimiento de este fracaso de la representación “*my first view of Cologne cried out for a more eloquent piece than I could ever have written*”, un doble mutismo que Sebald recoge en *Luftkrieg und litteratur* (también se refiere al soterramiento de la lengua en Max Ferber, 2006: 205),

“instante de posesión de las formas”. Destacamos esta cita del final de *Los emigrados* que refleja a nuestro parecer las dificultades de la representación:

A lo largo de los meses del invierno de 1990 y 1991 estuve trabajando, durante el escaso tiempo que tenía libre, o sea, casi siempre en los llamados fines de semana y por la noche, en la Historia de Max Ferber que acabo de contar. Fue una empresa sumamente penosa, que a menudo no avanzaba ni un ápice durante horas y días y no pocas veces incluso retrocedió, y en la que sin cesar me atormentaba una escrupulosidad que se manifestaba cada vez con mayor insistencia y me paralizaba más y más. Tal escrupulosidad se refería tanto al objeto de mi relato, al que no creía poder —por muchas vueltas que le diera— hacer justicia, como también al carácter cuestionable del oficio de escribir en general. Centenares de páginas había llenado con mis garabatos a lápiz y bolígrafo. De lejos la mayor parte de los pasajes estaban tachados, desechados o emborronados con añadidos hasta resultar ilegibles. Incluso lo que pude salvar finalmente para la versión definitiva me pareció una chapuza malograda. Así que estuve dudando si enviarle a Ferber mi crónica abreviada de su vida. (Sebald, 2006: 259)

La plata

Y junto con el carbón, la plata. Junto a los restos del carbón en sus distintas manifestaciones, artísticas, como el carboncillo, e industriales, Sebald hace aparecer los restos de la plata o la importancia de la plata como resto, del resto en sí como negatividad significativa dentro del procedimiento de producción de imágenes fotográficas. La fórmula de Hölderlin, que ya ha aparecido, según la cual lo que queda lo fundan los poetas, la palabra como resto, parece remitirnos en Sebald, en el mismo relato sobre Ferber, al propio poeta y a otros *oficiantes*: el pintor, el escritor o el fotógrafo, como restos ellos mismos en sí, como partes de la propia obra. Vemos cómo el polvo de grafito oscurece la piel o cómo aparece la argiria como intoxicación de plata propia de los fotógrafos (oficiantes), que llega a tornar azulada y reveladora como una placa fotográfica humana la propia presencia del fotógrafo,

Especialmente en los días en que Ferber había trabajado con el carboncillo y el polvo finísimo había impregnado su piel dándole un brillo metálico, me daba la sensación de que acababa de salir del cuadro desértico o que formaba parte de él. Es más, el propio Ferber comentó una vez, mientras estudiaba la pátina de grafito en el dorso de sus manos, que en sus sueños diurnos y nocturnos ya había recorrido todos los desiertos de piedra y de arena del mundo. Por lo demás, continuo (...), el oscurecimiento de su piel le recordaba una noticia de prensa que hacía poco había leído sobre los síntomas de la argiria, nada infrecuentes entre los fotógrafos profesionales.

Una población muda, como la ciudad (...) ese mutismo, ese cerrarse y hacerse a un lado es la razón de que sepamos tan poco de lo que pensaron y vieron los alemanes en el medio decenio comprendido entre 1942 y 1947. Los escombros entre los que vivían siguieron siendo la *terra incognita* de la guerra (Sebald, 2003: 40)

A la pregunta sobre la relación entre experiencia y representación —la posibilidad y adecuación de la representación literaria de la historia y particularmente la de la historia de la destrucción— Sebald parece responder que será cuestión de silencios y de intentos, de intentos, eso sí, necesariamente auténticos,

El ideal de lo verdadero, ante la destrucción total, se muestra como el único motivo legítimo para proseguir la labor literaria. A la inversa, la fabricación de efectos estéticos o pseudoestéticos con las ruinas de un mundo aniquilado es un proceso en el que la literatura pierde su justificación. (Sebald, 2003: 62)

(...) En la década de los treinta había en Mánchester un ayudante de laboratorio fotográfico cuyo organismo había asimilado tal cantidad de plata a lo largo de sus muchos años de ejercicio profesional, que se había convertido en una especie de placa fotográfica, cosa que, como me expuso Ferber en serio, se reflejaba en el hecho de que la cara y las manos de aquel hombre, expuestas a una luz intensa, se tornaban azules, o sea que por así decirlo se revelaban. (Sebald, 2006: 185-186)

3. Tridimensionalidad y régimen visual: la construcción de un escenario

3.1 Lo tridimensional

En su construcción del taller como escultura en sí y en su descripción de la creación como proceso caracterizado por la lenta acumulación de restos y fracasos, Sebald consigue que el conjunto supere el plano y, en cierto modo, adquiera carácter tridimensional. Veamos qué queremos decir con esto tomando prestadas algunas reflexiones ajenas, a modo de apuntes o pinceladas sobre la cuestión. Una primera de esas reflexiones se la debemos al escultor Henry Moore,

La apreciación de la escultura depende de la sensibilidad a las formas tridimensionales. Tal vez por eso se la considera como una de las artes más difíciles; en efecto es más difícil que las artes que solamente suponen la apreciación de formas planas en dos dimensiones. De hecho, la ceguera para las formas es más común que la ceguera para los colores. Cuando los niños aprenden a mirar al principio solo distinguen formas en dos dimensiones; no son capaces de apreciar las distancias, ni la profundidad. Más tarde, por razones de supervivencia y de necesidad práctica terminan desarrollando (en parte gracias al tacto) la capacidad de juzgar rudimentariamente las distancias tridimensionales. (Moore, 2011: 28)

La tarea del escultor sería entonces, según Moore (2011: 28), la de “esforzarse continuamente en concebir⁷²⁸ y usar la forma en toda su plenitud espacial”. Creemos que esta descripción es plenamente válida para Sebald, cuya escritura podría definirse a nuestro juicio, por su tridimensionalidad en el sentido indicado, como escritura escultórica⁷²⁹.

Añade Moore que “también el observador de una escultura debe aprender a sentir la forma meramente como forma, no como una descripción o una reminiscencia”; es decir, tomar conciencia de la forma en sí, independizada del recuerdo de su referente. Con el siguiente ejemplo sobre los guijarros por relación a la piedra se puede, quizás, comprender mejor:

⁷²⁸ Y aquí el término *concebir* en sentido benjaminiano y arendtiano es fundamental; nos remite a la importancia política y estética de *lo naciente*.

⁷²⁹ Un apunte más en ese sentido: en su análisis (como en el de Aub e incluso en el de Bassani) debe considerarse lo formal pero trascenderse; no es una renuncia al contenido, sino precisamente su reivindicación.

Aunque la figura humana es la que me interesa más en el fondo, siempre me han llamado mucho la atención las formas naturales, como los huesos, las conchas, los guijarros, etc. Durante muchos años he pasado temporadas en la misma parte de la costa, pero cada año la forma nueva de algún guijarro captaba mi atención, una forma que el año anterior no había visto aunque hubiera cientos de guijarros. De los miles de guijarros con que me topaba al pasear por la orilla, había uno cuya forma me entusiasma pues se adecuaba al interés formal que me ocupaba en aquella época. En cambio ocurre algo distinto cuando me siento y examino un puñado de guijarros uno a uno. Entonces puedo expandir más mi experiencia de la forma, darle a mi mente el tiempo necesario para adecuarse a la nueva forma (...) Los guijarros permiten contemplar cómo la naturaleza trabaja la superficie de la tierra. (Moore, 2011: 30-31)

Así, en Sebald, encontramos la importancia de la forma (y de las formas naturales) por relación a la materia, de su comprensión en lo que de esencial tiene y en su disposición a la expresión de esa esencialidad (y en particular en relación con lo humano). Y sin embargo, ello no implica que se opte por el formalismo, por la forma entendida como un fin, sino más bien como el medio propicio, tal vez menos figurativo y más abstracto, para alcanzar una “dimensión orgánica humanista” (Moore, 2011: 39).⁷³⁰

Un ejemplo de todo lo anterior, de cómo Sebald es un escritor que en su dilema representacional demuestra una sensibilidad para “concebir y usar la forma en su plenitud” y, sobre todo, de cómo nos hace comprender la forma en sí, emancipada de su referente, pero dotada de una dimensión simbólica ampliamente superadora de lo formal, lo encontramos en la mención a la visita de Ferber a Colmar para ver el *Retablo de Isenheim*⁷³¹ de Grünewald: “abrigaba el deseo de ver frente a frente los cuadros de Isenheim del pintor Grünewald, y en particular el del entierro” (Sebald, 2006: 191). Veamos el fragmento,

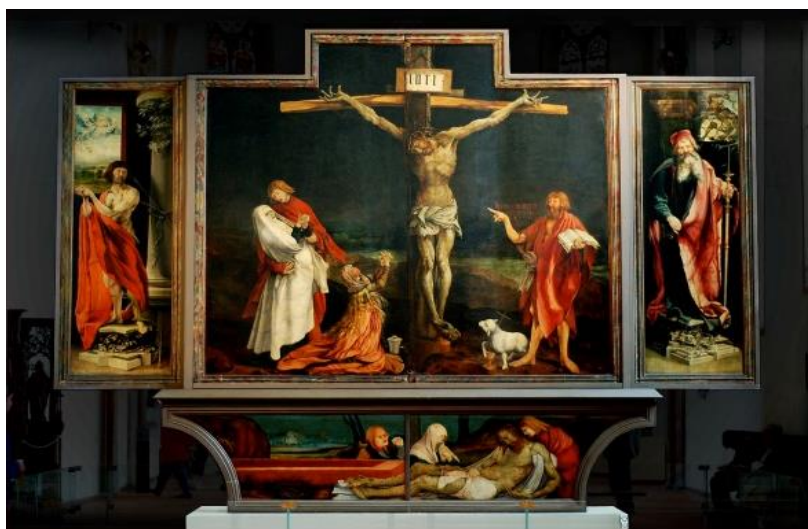
La radical cosmovisión de este hombre tan extraño, que impregnaba todos los detalles, contorsionaba todos los miembros y se propagaba por los colores como una enfermedad (...) La monstruosidad del dolor, que partiendo de las figuras plasmadas se adueñaba de toda la naturaleza para refluir de los paisajes sin vida a las cadavéricas estampas humanas, esa monstruosidad subía y bajaba entonces en mí como lo hace la marea. Así comprendí poco a poco, mirando los cuerpos horadados y las figuras -encorvadas de pena como los juncos del río- de los testigos de la ejecución, que a partir de cierto grado el dolor anula su propia condición, la conciencia y por ende a sí mismo, tal vez...sabemos muy poco de todo eso. De seguro, en cambio, que el sufrimiento del alma prácticamente no tiene fin. (Sebald, 2006: 192)⁷³²

⁷³⁰ Tratando la forma en los objetos naturales, no estamos demasiado lejos del *frottage* y la calcomanía de Ernst (o del propio Sebald).

⁷³¹ Fig. 104. *Retablo de Isenheim*, Matthias Grünewald (1512-1516), Museo de Unterlinden, Colmar.

⁷³² Nótese la cercanía con la descripción benjaminiana de ejemplos concretos del drama barroco a que nos referíamos en la segunda parte.

El fragmento se enmarca en un largo pasaje en el que la voz sebaldiana rememora cómo el pintor le contó algunas de sus experiencias vitales, recordando a su vez, en una *mise en abyme* retrospectiva que se completará con el cuaderno de memorias de la madre de Ferber. En el largo pasaje en el que se inserta este fragmento los dos temas imbricados son la creación artística en sí (y sus límites y posibilidades de representar o expresar) y el recuerdo, organizados en torno al *Retablo de Isenheim*, como grupo pictórico-escultórico, es decir, tridimensional en sí mismo, en el que literalmente se encarna, toma forma, el dolor, la historicidad cadavérica. A ello nos referiremos un poco más detenidamente. La visualidad tridimensional del *Retablo de Isenheim* no solo conduce a la comprensión de la forma, pensamos, sino que funciona como metáfora del propio espacio significativo en Sebald,



Más allá de este notable ejemplo, tres dialécticas presentes en la geometría sebaldiana contribuyen a esta tridimensionalidad, configurando lo que espacial y visualmente podríamos llamar la construcción de un escenario o, si se prefiere, de un régimen escópico acorde con aquella idea de Moore de “aprender a mirar” tridimensionalmente, de reparar la “ceguera para las formas” tratando de comprender la forma “en toda su plenitud espacial”, que es visual y, añadiríamos, en toda su plenitud significativa.

3.2 Tres dialécticas

Esas tres dialécticas⁷³³ que sumadas construyen un mundo en el que “todo parece ordenado según los principios de la geometría”⁷³⁴ (Sebald, 2012: 83), como intuye uno de los personajes sebaldianos, son: (1) la dialéctica centro-periferia; (2) la dialéctica horizontal-vertical; y (3) (en buena medida imbricada con la anterior) la dialéctica entre cercanía y lejanía.⁷³⁵

Dialéctica centro-periferia

La primera dialéctica, la que oscila entre el centro y la periferia, puede caracterizarse como paradójica y pendular.

Sobre el plano, esta dialéctica centro-periferia es paradójica porque precisamente el centro es problemático e inestable (el Mánchester de Ferber “paulatinamente fui extendiendo el radio de mis excursiones dominicales del centro de la ciudad a los distritos limítrofes”) o incluso totalmente impreciso y en permanente movimiento (“aquel descampado que se extendía como un glacis alrededor del centro”; Sebald, 2006: 176-177). Pero además, decimos que también es pendular, de ida y vuelta, continua, tal vez porque los personajes siempre miran hacia atrás (por un retrovisor, desde un barco al puerto desde que se parte, etc.) como si una inercia les empujase a desandar, tal vez queriendo volver sobre sus pasos hasta algún lugar central de la infancia, tal vez temiendo, precisamente, volver a aquel lugar, o tal vez dudando incluso de su propia ubicación.

A veces, incluso, podría hablarse de un rodeo, por utilizar la fórmula recogida en el libro sobre el *Traverspiel* benjaminiano⁷³⁶. El caso es que como ocurre al yo narrador en Max Ferber, es esa inercia pendular la que a nuestro juicio condena a los personajes a un umbral, limbo, purgatorio o

⁷³³ Reforzadas por otros elementos (el propio uso de fotografías o las referencias en el texto al régimen de la mirada o al propio oficio fotográfico).

⁷³⁴ Como en Cedar Glen West, la urbanización de *bungalows* en la que viven retirados los emigrados tíos del narrador del relato sobre Ambros Adelwarth al que pertenece el inciso citado.

⁷³⁵ El paso de la tridimensionalidad a la cuatridimensionalidad, es decir la integración del tiempo en las dimensiones espaciales será, en buena medida y como veremos después, una culminación.

⁷³⁶ En el prólogo epistemo-crítico, junto al tratado y el mosaico.

más claramente *terra nullius*, un descampado que, de alguna manera, se encuentra en la base de su búsqueda de identidad personal (y colectiva)⁷³⁷.

La dialéctica centro-periferia en la que se debaten los personajes se encuentra así presidida, a nuestro juicio, por un principio de incertidumbre por una auténtica relación de indeterminación que hace imposible fijar la posición y de la trayectoria de los cuerpos en un momento determinado. A lo sumo puede afirmarse la elevada posibilidad de que se encuentren en una determinada región del espacio. Así, como partículas cuánticas parecen moverse los personajes de Sebald, dentro de un universo nebuloso, ambulante, gaseoso, inestable, fantasmal, al que después volveremos.

Dialéctica horizontal-vertical

En segundo lugar encontramos la *dialéctica horizontal-vertical* que en lo vertical es, a su vez, *ascendente-descendente*. En el relato sobre Max Ferber, pero también en el conjunto de *Los emigrados* (o en otras obras, significativamente en *Austerlitz*), superficies planas como el condado inglés de Norfolk contrastan con la proliferación montañosa centroeuropea, con los rascacielos neoyorquinos, con los mástiles de los barcos, los bosques de “pinos rectilíneos”, con los almenares en Tierra Santa, con las chimeneas industriales de Manchester⁷³⁸; a veces, como para suplir la ausencia de verticalidad, son cordilleras de nubes las que aparecen en la planicie como montañas fantasmas. Como apuntaban Deleuze y Guattari (2013) los puntos se convierten en líneas y por las carreteras se avanza sobre superficies infinitas, puntos imprecisos son líneas en el plano, como luces de autopistas desde un avión nocturno, como en un atlas. Y lo plano y lo elevado se sintetizan con frecuencia en el altiplano,

Volví a volar a Nueva York y de ahí me desplacé el mismo día, en un coche de alquiler, en dirección al noroeste, por la State Highway 17, pasando por numerosas poblaciones que a pesar de sus nombres –que en parte me resultaban familiares – parecían estar en tierra de nadie (...) Me daba la impresión de que me movía a través de un país de juguete de colosales proporciones. (...) También el entorno se volvió visiblemente más y más desierto. La carretera discurría por encima de una gran meseta, de la que a mano derecha se elevaban colinas onduladas y cimas que hacia el horizonte del norte devenían una cordillera de mediana altitud. (...) Al contemplar aquel altiplano, que al parecer estaba en parte deshabitado, me acordé del afán de viajar con que en mis tiempos de alumno en el colegio de curas me inclinaba yo sobre mi atlas y de las veces que atravesé mentalmente los estados norteamericanos. (Sebald, 2006: 119)

⁷³⁷ Y tal vez en la reflexión sobre la memoria y el olvido.

⁷³⁸ Nótese un cierto parentesco con la idea de las chimeneas en los *Tableaux parisiens* de Baudelaire.

Las vistas desde ventanas y otras panorámicas desde puntos fijos (cumbres) o móviles (trenes, aviones, barcos) nos aportan esta clave horizontal-vertical que multiplica los puntos de vista, las líneas de fuga y convierte el texto en tridimensional, casi arquitectónico⁷³⁹ (en sintonía con la presencia de las descripciones de edificios), especialmente plástico y paradójicamente permeable (lo plano difícilmente puede ser permeable; permear requiere una cierta corporeidad que traspasar), de manera que proliferan los huecos, las sombras e incluso los fantasmas que atraviesan paredes. Con este juego de geometrías Sebald parece decirnos que el arte, también la literatura, parecen beneficiarse del volumen para acercarse a la verdad (para no resultar superflua, in-significante), como las pinturas de Ferber, como la maqueta del templecillo de Salomón hecha de “madera de pino, papel maché y pintura dorada” tras cuya contemplación Ferber afirma saber “por primera vez en mi vida cómo es una verdadera obra de arte” (Sebald, 2006: 199).

Pero, como decimos, en lo vertical hallamos también un vaivén ascendente-descendente. Resulta así habitual mirar al cielo por el hueco de las ventanas de las casas en ruinas, escalar sin apenas esfuerzo a las cumbres de las montañas, ver las nubes reflejadas en las aguas oscuras y brillantes de un canal, contemplar las líneas de luces de ciudades y carreteras desde un avión, la cuadrícula que enmarca los solares sobre los que se erigían las casas de los barrios obreros de Mánchester o mirar al cielo para contemplar un zepelín. E incluso, en ocasiones, en ese continuo trajín de la mirada ascendente y descendente, la geometría parece convertirse en telúrico manantial de melancolía, como cuando se suceden los eclipses de sol y las sombras lunares; o cuando con similar desazón y vértigo ante el abismo que nos atrae, se constata que en la dirección que se anduviese, “siempre los caminos llevaban al borde de uno de los numerosos barrancos que atraviesan la ciudad y descienden en grave pendiente hacia los valles”⁷⁴⁰ (Sebald, 2006: 159).

Dialéctica cercanía-lejanía

Ya recogíamos antes las palabras de Benjamin cuando, refiriéndose al concepto de aura, lo definía como “El entretrejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la aparición irrepetible de una lejanía, por más cerca que ésta pueda hallarse”.

⁷³⁹ Como veíamos que ocurría en Bassani.

⁷⁴⁰ El discurrir de la realidad física y mental en el doble plano de lo subterráneo y lo superficial es otro elemento dentro de esta dialéctica, con obvias relaciones con los mecanismos de la memoria, el recuerdo y el olvido.

Si hay un elemento en la poética de Sebald que a nuestro juicio une lo espacial y lo temporal de forma efectiva, —incorporando la ruptura del *continuum* temporal como concepto esencial de una filosofía del tiempo de raíz benjaminiana—, es el de las panorámicas, vistas de desde posiciones elevadas o incluso vistas de pájaro. Ya hemos hablado antes, dentro de la dialéctica horizontal-vertical de la tensión ascendente-descendente, que estará presente, por definición, en las panorámicas, junto a otra dialéctica no menos sugestiva, la de cercanía-lejanía, típica también de la estética benjaminiana.

Así hallamos panorámicas prácticamente desde cada lugar en el que se despliega la poética de Sebald, como los promontorios, fijos en tierra o en desplazamiento, o los medios de transporte. Entre las primeras destaca la contemplación por Ferber desde la lejanía de la ciudad de Mánchester⁷⁴¹ “a vista de pájaro entre tres cadenas montañosas que yacía como en el fondo de un anfiteatro telúrico”, con los rayos de sol abriéndose paso entre las nubes e iluminando el panorama de chimeneas humeantes como “la lumbre de una hoguera”⁷⁴².



Entre las segundas, las panorámicas desde medios de transporte; desde el avión, desde el tren o el barco o incluso desde automóviles, nos quedamos con este fragmento paradigmático que encontramos al principio del relato sobre Max Ferber, en la que la voz sebardiana relata las dos horas de vuelo nocturno de Kloten a Mánchester en 1966, cuando decidió trasladarse a Inglaterra:

Durante la travesía regular por el espacio aéreo inmerso en la noche, me embargó una sensación —entretanto sé que falsa— de seguridad. Lleno de admiración contemplaba, después de dejar

⁷⁴¹ A la que llega a comienzos de mayo del 45, al terminar la guerra y ser licenciado antes de entrar en combate.

⁷⁴² Fig. 105 Imagen extraída de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 190). Chimeneas industriales alusivas a Mánchester.

atrás las tierras de Francia sumergidas en la negrura y el canal de la Mancha, la malla de luces que se extendía allí abajo, desde los distritos meridionales de Londres hasta muy adentro de los Midlands ingleses, cuyo cáustico brillo anaranjado me anunciaba que a partir de ahora viviría yo en un mundo distinto. Solo cuando nos acercamos a la serranía sur de Mánchester, las cadenas de luces de las carreteras fueron borrándose en la oscuridad. Al mismo tiempo, detrás de una muralla de nubes que tapaba la totalidad del horizonte oriental, salió el pálido disco de la luna, y a su luz las colinas, los cerros y crestas debajo de nosotros, hasta entonces invisibles, semejaban un vasto mar de color gris como el hielo, sumido en un dilatado movimiento. Con ruido de molinillo y las alas vibrando, el avión emprendió el descenso. (Sebald, 2006: 167)

Y sigue, con una acuciada mirada a la lejanía,

Ahora era cuando a más tardar debería verse Mánchester en su magnitud. Pero no se vislumbraba más que un resplandor mortecino, como una brasa casi ahogada por la ceniza. Un manto de niebla que había emergido de las pantanosas lagunas de Lancashire, que alcanzaba hasta el mar de Irlanda, se había extendido sobre un área de mil kilómetros cuadrados que ocupaba la ciudad, construida con innumerables ladrillos y habitada por millones de almas muertas y vivas. (Sebald, 2006: 168)

El halo de la mirada de Sebald permite mirar a lo lejano inalcanzable, pero también a lo cercano que de esa forma se convierte en lejanía; como ocurre en Hoffmann la forma de mirar permite acercarse a lo indescifrable, interrogarse por lo que subyace tras la fachada⁷⁴³ de lo real o, tal vez mejor, hacerlo aflorar a través de la escritura guardando siempre, eso sí, algunas precauciones necesarias, respetando una cierta distancia con lo oculto (Safranski, 2012: 195 y ss.).

Es así como estas tres dialécticas sebardianas superpuestas contribuyen a la construcción visual⁷⁴⁴ de un espacio (escénico, tridimensional) significativo. Lo verdaderamente relevante es que Sebald, al construir un espacio tridimensional, al usar y concebir la forma y hacernos intuir su plenitud significativa, alcanza en su juego de dudas, intentos y correcciones una escritura que se aproxima a la materialidad de lo real. Y aún, hace algo más. Nos invita a pensar la relación imprecisa pero probable que el volumen, presente constitutivamente en lo escultórico, guarda con la temporalidad. Lo tridimensional nos lleva de esta manera a lo cuatridimensional⁷⁴⁵, a la mirada sebardiana al tiempo.

⁷⁴³ Por ejemplo, el decorado que parecen ser algunas ciudades -“arquitectura de fachada o de tramoya” (Sebald, 2006: 176), o literalmente, las ciudades de escombros en las que solo quedan fachadas.

⁷⁴⁴ El régimen escópico como configurador de las condiciones de legibilidad o visibilidad del mundo.

⁷⁴⁵ Véase De Barañano, 1992.

4. Figuras de Zeebrugge

En la segunda parte decíamos que en el *Trauerspiel* a diferencia de la tragedia, “la muerte no es ningún final”, sino “metábasis de toda vida *eis allo génos*” (Benjamin, 2010a). El concepto de metábasis, caracterizaba así un ambiente de fantasmagoría, de cercanía con el otro mundo, de inmersión en una realidad espectral. La indiferenciación entre el sueño y la vigilia, entre lo muerto y lo vivo, eran rasgos de una determinada temporalidad que cristalizaba a través de determinadas figuras y detalles. Pero ¿qué figuras se mueven en ese escenario construido por Sebald?

Parece que en Sebald nos hallemos dentro de una atmósfera trémula, gaseosa⁷⁴⁶, nebulosa, permeable; el mundo de *Los emigrados* (desde luego también de otras obras de Sebald, sin duda en *Austerlitz*) no es un mundo líquido sino un mundo en estado gaseoso. Así, por ejemplo, en una imagen emblemática cuando desde el transbordador en Zeebrugge el pasajero se vuelve y se ven las fachadas de los bloques de viviendas situados en las dunas “en los que temblaba la luz azulada de los televisores, extrañamente inestable y fantasmal” (Sebald, 2012: 35).

Pero, más allá de este mundo trémulo, fantasmático, damos un paso más para afirmar que lo que hallamos en Sebald es una búsqueda de la verdad que es búsqueda de (en) lo oculto (indagación en lo oculto). Diríamos con Coetzee que los personajes se hallan “en su interior atormentados por un conflicto entre el impulso autoprotector de mantener a raya un pasado doloroso y la búsqueda a tientas de algo que no saben lo que es pero que se ha perdido” (Coetzee, 2012: 164). Es ese mismo impulso el que les lleva bien a recordar y a narrar, bien a resistirse y mantener el silencio o directamente a olvidar. Descendamos a algunas de las manifestaciones concretas de ese mundo indiferenciado.

En primer lugar, destacaremos la propia *fantasmagoría de las sombras y penumbras* en las que se mueven los personajes, —víctimas o vencidos en términos de Benjamin, estirpe gris según el propio Sebald—, se nos aparecen como seres que no sabemos si integrar entre los vivos o entre los muertos. Pongamos el ejemplo del Dr. Selwyn del primer cuento de *Los emigrados*, quien se nos presenta como una sombra, saliendo de entre las sombras, aflorando de la zona de umbría en

⁷⁴⁶ Por utilizar las refulgentes palabras del propio Sebald parece que sus personajes se mueven por “gigantescas regiones de gas interestelar” (Sebald, 2012: 118).

torno al cedro de su casa de campo (árbol-umbral y expiatorio) y al muy bassaniano campo de tenis semi-abandonado⁷⁴⁷.



En otras narraciones, como en la de Max Ferber o desde luego en la de Austerlitz los personajes vagan como fantasmas o directamente como muertos vivientes en las profundidades de la tierra (no sin ironía, el suburbano) o de la noche, por la ciudad convertida en necrópolis (ya sea la Mánchester decadente, hoy “habitada por millones de almas muertas y vivas” (Sebald, 2006: 168); las ciudades-balneario, siempre lejos de su esplendor; o la ciudad-gueto de Theresienstadt, completamente desierta), o los que parecen salir de entre los escombros de las ciudades ruinosas de la posguerra alemana.

También aquí encontramos algunas claves sobre la función de las fotografías que salpican el texto sebaldiano: una instantánea es una especie de ojo o nodo de conexión entre el pasado y el presente que permite a los vivos ver a los muertos y a los muertos ver a los vivos, a los supervivientes, una negación del tiempo de los relojes.

En segundo lugar, otro elemento de ese mundo intersticial es el de algunas referencias al *dolor físico* y al afloramiento de experiencias vividas, a la activación de la huella mnémica a través de los

⁷⁴⁷ Nótese la mención de Sebald a Bassani como uno de sus autores preferidos. Sin duda tuvo que leerlo con atención. Esta fotografía (Fig. 106) del principio de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 13) pareciera extraída directamente de *El jardín de los Finzi-Contini*, en torno a cuya pista de tenis gira gran parte de la historia.

recuerdos del cuerpo. Así ocurre cuando Sebald se refiere a la experiencia narrada por Jean Amery acerca de las torturas que sufrió en la fortaleza nazi de Breendonk; o en Max Ferber, en la narración de la visita del pintor a Colmar para contemplar el *Retablo de Isenheim*⁷⁴⁸ de Grunewald, a la que nos hemos referido antes y que, más allá de establecer la relación entre dolor físico y afloramiento de los recuerdos, identifica el sufrimiento con el propio proceso creativo y con la escritura-memoria en sí,

Esas terrible condición de completa parálisis provocada por el dolor reflejaba con todo el rigor imaginable el estado de ánimo que con los años se había apoderado de mí. Recuerdo además que la postura torcida que por fuerza adopté me trajo a la memoria, por encima de todo el dolor, una fotografía que me había hecho mi padre cuando estudiaba segundo y que me mostraba profundamente inclinado sobre la escritura. En Colmar, en todo caso, dijo Ferber después de un largo paréntesis en su relato, empecé a recordar, y es probable que este arrancar del recuerdo me llevara a tomar la decisión, al cabo de ocho días de estancia en Colmar, de proseguir mi viaje hasta el lago de Ginebra para rebuscar allí la huella de una vivencia olvidada desde hacía tiempo y en la que yo nunca había osado hurgar⁷⁴⁹. (Sebald, 2006: 194)



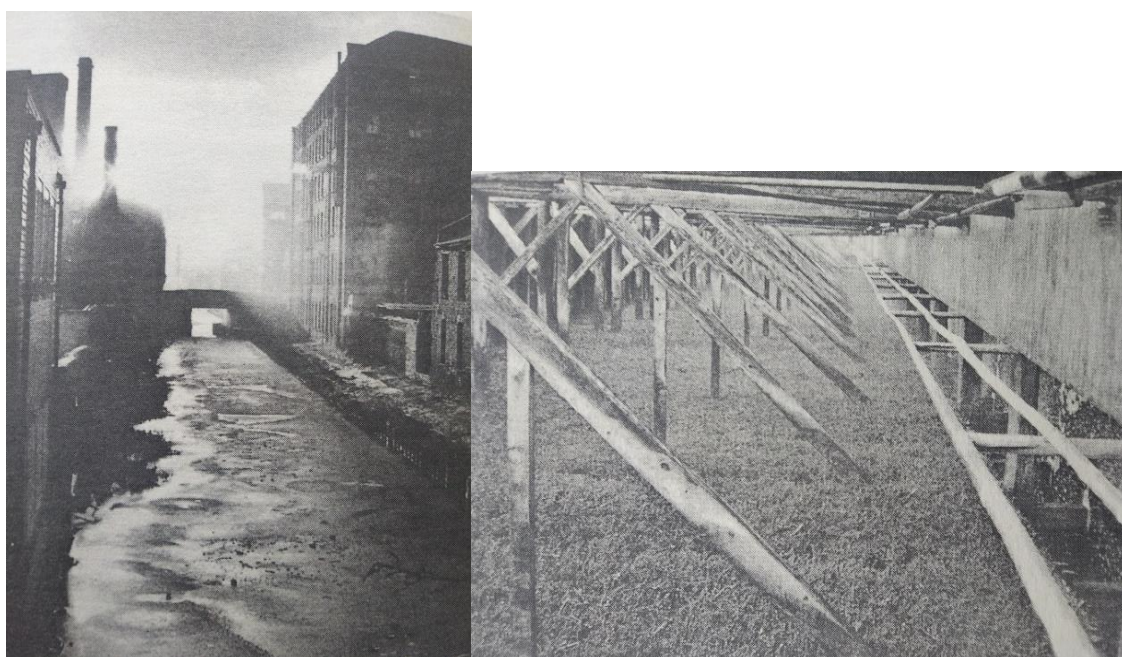
Un tercer elemento es el de la presencia siniestra que algunos *edificios civiles y militares*⁷⁵⁰ tienen; una especie de intuición más o menos intensa, que aparece literalmente entre los intersticios, las zonas vacías y oscuras de esas construcciones, como documentos de la cultura que son a su vez documentos de la barbarie, según la conocida cita de Benjamin a la que hacíamos referencia más arriba. Las grandes moles, como el Palais de Justice de Bruselas, el Midland Hotel de Mánchester, el Hôtel des Roches Negres de Deauville (una monumental monstruosidad ya medio hundida en

⁷⁴⁸ Fig. 107 *Entierro de Cristo*, predela del *Retablo de Isenheim*, Matthias Grünewald (1512-1516), Museo de Unterlinden, Colmar.

⁷⁴⁹ Y continúa hablando de su padre, de su familia, de las memorias dejadas por su madre, los dos víctimas del nazismo.

⁷⁵⁰ Fig. 108 Imágenes de *Los emigrados*. Zona industrial (ruinosa), salina y edificio de un antiguo hotel. (W.G. Sebald, 2006: 178/256/261). Véase al respecto L. Földenyi (2018).

la arena) o incluso la nueva Biblioteca Nacional de París⁷⁵¹ (en *Austerlitz*, en este caso); las obras de ingeniería, como la planta desalinizadora a la que nos hemos referido al principio y visita el narrador en las estribaciones del Rhin en el relato sobre Ferber; las fortificaciones cuyo aspecto monstruoso inhumano solo es un pequeño reflejo de las atrocidades en ellas cometidas, caso del fuerte de Breedonk; las estaciones de tren, en las que por así decirlo se siente una presencia extraña, tal vez la del horror, la de la catástrofe de la civilización. A veces esa presencia espantosa queda en un segundo plano, como ocurre en *Austerlitz* con la escultura del negro en la Centraal Station de Amberes, construida sobre los “éxitos” de Leopoldo de Bélgica en el Congo.



⁷⁵¹ En claro contraste con la antigua Biblioteca Nacional cuyo funcionamiento puede verse en el mediodetraje documental de Alain Resnais sobre la Biblioteca Nacional de Francia (la antigua) que aparece como intertexto en *Austerlitz*, aludiendo al esfuerzo retrospectivo individual por el avance colectivo de la humanidad. *Toute la mémoire du monde*, 1956, Alain Resnais.



Por último, más brevemente, cabría pensar en al menos tres grupos de figuras o detalles más dentro de este conjunto intersticial. En primer lugar la continua aparición de lo oculto⁷⁵² por medio de los *déjà vu*, las premoniciones, los sueños y las enfermedades mentales y estados alterados de la conciencia, que eliminan distancias entre lo real y lo fantástico.

En segundo lugar, la aparición de un mundo de lo materialmente *insignificante*⁷⁵³, de pequeños objetos o juguetes⁷⁵⁴, y sobre todo de figuras en forma de pequeños seres naturales, como espíritus que revolotean (según la simbología de numerosas culturas, singularmente la egipcia, en la que pequeños seres naturales representan el alma). Entre aquellas figuras encontraremos un tejido sebaldiano repleto de polillas, dragones amarillos, de mariposas⁷⁵⁵, de ciervos volantes, de aves migratorias (Nabokov mediante), tal vez de espíritus de los *emigrados*. Veamos este fragmento extraído de los cuadernos de memorias de la madre de Ferber,

Por lo menos cada dos días me sube la fiebre, a veces tengo un verdadero delirio (...) Los pequeños dragones amarillos en el papel pintado me persiguen hasta el interior de mis sueños. A menudo es una atroz pesadilla. (...) Por la noche, en medio del sueño, oigo grandes bandadas de aves migratorias sobrevolar ruidosamente la casa. Cuando por fin se produce cierta mejoría en mi

⁷⁵² No nos detendremos en el estudio crítico del mecanismo del deseo oculto formulado por el psicoanálisis; aunque son numerosos los estudios que se han inclinado por esta lectura posible de Sebald, y aunque el intertexto sebaldiano incluye importantes referencias freudianas (y pre-freudianas, entendiendo por tales algunos conceptos preexistentes como el de lo siniestro, pero asumidos y remozados por Freud), resulta, a nuestro juicio, perfectamente compatible con otros enfoques o lecturas de Sebald. Tan sólo apuntamos ahora que Sebald recoge la existencia de un nivel inconsciente de la experiencia que aflora en determinadas ocasiones y que juega un papel en el sistema recuerdo-olvido. En ese sentido funcionan los *déjà vu* y las premoniciones e incluso a los sueños y estados alterados de la conciencia, en tanto que suprimen la distancia entre una realidad objetiva y una fantasía refutada por esa lógica real.

⁷⁵³ Un mundo precisamente *significante*.

⁷⁵⁴ Véase *Juguetes*, W. Benjamin (2015). Ya nos referimos en la primera parte a la importancia de lo aparentemente insignificante en Benjamin.

⁷⁵⁵ El hombre del cazamariposas en *Los emigrados* (2006: 196-197, por ejemplo), por no hablar del propio Austerlitz, claro.

estado, en la clara mañana de un viernes abren las ventanas de par en par. Desde mi puesto en el sofá puedo abarcar todo el valle de Saale y la carretera de Höhn, y veo cómo vuelve papá de Kissingen (...) entra entonces, con el sombrero puesto, en mi habitación. Me ha traído una cajita de madera con caramelos que lleva pintada una mariposa pavón.

A mí me interesan sobre todo los acharolados ciervos volantes que abundan incontables en el bosque de Windheim. Los persigo pacientemente con la mirada por sus tortuosos caminos. A veces parece que se asustan y se quedan paralizados. Tienen entonces una especie de desmayo. Yacen inmóviles en el suelo, y a mí me da la sensación de que se ha parado el corazón del mundo. Solo cuando una misma contiene la respiración vuelven otra vez de la muerte a la vida y el tiempo reanuda su curso. (Sebald, 2006: 231-232)

Finalmente, no podemos más que sugerir la existencia de un cierto tono, de un reflejo quizás de la acción del tiempo sobre los pigmentos. A veces se trata de un característico amarilleo grisáceo, —“un humo amarillo cenizo” (Sebald, 2006: 190)⁷⁵⁶—; en otras ocasiones de un pardo o de un verdor pálido, siempre entre la ceniza y el musgo que se extienden por todas partes sobre el tejido Sebald, multiplicando las correspondencias y relaciones entrelazadas en el interior de dicho tejido.

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.⁷⁵⁷



⁷⁵⁶ Fig. 109 *Primrose Hill, Winter Sunshine*, Frank Auerbach (1962-64), colección particular.

⁷⁵⁷ *Les fleurs du mal, Correspondances*, Charles Baudelaire (96: 2011).

A MODO DE COLOFÓN: CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Extraer, desplegar, aplicar. Estas eran las operaciones principales que anunciábamos al principio o, si se prefiere, los objetivos intermedios para alcanzar el propósito de esta tesis que allí avanzamos. Construir una poética melancólica a partir de Walter Benjamin y, en particular, de su análisis y comprensión de la modernidad a través del Barroco; una poética que pudiera sumarse al conjunto de instrumentos ya existentes para indagar, para aportar lecturas críticas.

Superados ya, con mayor o menor fortuna, estos hitos, no toca ahora tanto volver sobre ellos como presentar algunas reflexiones o conclusiones transversales, quizás, podríamos decir, algunos pequeños hallazgos que no deben ser tomados con ánimo exhaustivo, ni hacer descuidar los que pudieran haber quedado diseminados a lo largo del camino recorrido.

Sobre la melancolía como categoría ético-estética

La principal conclusión que traemos a estas páginas finales es la de que la melancolía puede concebirse como una categoría ético-estética presente en muy diversas creaciones artísticas y literarias, lo que hace posible concebirla como el elemento central de una poética que puede ser útil a la lectura de textos.

Dentro de esta idea principal pueden entresacarse otras conclusiones o reflexiones que la desarrollan y concretan.

(a) La comprensión de la melancolía como categoría ético-estética supone la asunción de un concepto ampliado con respecto a nuestra propia tradición cultural. No se trata ni de una enfermedad del alma, ni de un tono.

La melancolía tal y como se ha desplegado en estas páginas, entendida como categoría ético-estética, supera la habitual (aunque no uniforme) concepción cultural que la vincula a las enfermedades de alma (y en concreto a la depresión), a la pérdida, al fracaso (en el sentido de asunción de un destino fatal o, incluso, de cierto regodeo balsámico en lo que pudo ser) o, en otro sentido, a la genialidad. Por otra parte, aunque también pueda hablarse, desde luego, de un

tono melancólico, la comprensión que aquí traemos supera la mera condición de tono; no es solo un grado, un nivel de intensidad sonora o de coloración.

Decíamos que se trata más bien de una mirada al tiempo, de una expresión cargada de significado, de un entrelazamiento ético-estético.

(b) El enigma de la melancolía ha de resolverse en relación con la temporalidad como esencia de la(s) cultura(s).

Nos referíamos en su momento a esa idea atribuida a Aristóteles (Alegre, 1993: 23) conforme a la cual se identifica la “temporalidad como esencia de la cultura”.

Añadíamos entonces que en la relación entre cultura(s) y tiempo -establecida según aquella fórmula aristotélica-, la expresión artística y literaria de la melancolía ocupa un lugar de privilegio. Y es que la melancolía entrelaza la esencialidad del tiempo con el arte en su función social específica, cultural. Por eso aludíamos con Bataille a Lascaux: el arte surge en el momento en que aparece la conciencia histórica, que es conciencia del tiempo, conciencia de muerte y, cuestión no menos importante, instante fundacional de la conciencia erótica.

Aunque tal vez estas ideas también puedan ser reversibles. Es decir, tal vez precisamente en la melancolía pueda hallarse una clave a la ecuación entre temporalidad y representación artística y literaria entendidas como elementos centrales de la construcción simbólica de la comunidad, de núcleo signifiante de una *cultura* entendida con Zambrano como sistema de esperanzas y desesperanzas.

(c) En el pensamiento benjaminiano puede reconocerse a la melancolía un lugar preponderante.

Precisamente, esta es la cuestión central que a nuestro entender encontramos en Benjamin: el debilitamiento moderno de esa conciencia temporal y su vinculación con la pérdida de la función cultural del arte.

La conciencia del tiempo, de la muerte y su relación con la significación y el lenguaje, pero también fundamentalmente con la representación (literaria y artística) ocupan un lugar principal en la respuesta crítica de Benjamin a la modernidad. Podríamos sintetizarlo volviendo a la fórmula aristotélica: si la temporalidad es la esencia de la cultura, la modernidad puede entenderse críticamente como **una crisis de la temporalidad**. Una crisis o debilitamiento de su comprensión, de la conciencia del tiempo, de la muerte, de la experiencia. Ante esa crisis —que implica una naturalización de la historia expresada plásticamente en aquella “jaula de acero de la modernidad” a la que se refirió Max Weber— la respuesta de Benjamin es una suerte de antídoto cuyo núcleo fundamental significante (o de recuperación de la significación, de la conciencia de temporalidad) reside en la melancolía como comprensión y empatía con las cosas muertas.

En esa respuesta benjaminiana al problema de la modernidad, la melancolía se entrelaza con otros dos elementos, el origen y la alegoría (que habitualmente ha recibido mayor atención por parte de la crítica), pero destaca entre ellos.

(d) A través de los anteriores presupuestos es posible desplegar una poética que pueda ser útil a la lectura de textos.

Entonces —teniendo en cuenta la relevancia de la melancolía como categoría ético-estética en la relación entre tiempo y cultura, su centralidad en el propio pensamiento de Benjamin en torno a la modernidad y su entrelazamiento con el origen y la alegoría como fundamentos de su respuesta crítica— cabe afirmar, ya sin ambages, la posibilidad de desplegar una poética que pueda ser útil a la lectura de textos. Una poética que puede asirse y hacerse practicable acudiendo a un triple orden basado en los tres fundamentos imbricados que constituyen el antídoto benjaminiano: sintáctico-temporal (origen), [para lo] simbólico (alegoría) y ético-estético (melancolía).

En cuanto al primero, el orden sintáctico temporal, ya anticipábamos en la sección correspondiente que en la idea de *origen* —como temporalidad relacional, como un pasado siempre surgiente— se sintetiza el carácter no lineal o progresivo de la concepción del tiempo en Benjamin. Afirmábamos entonces que la relación entre el origen y el segundo fundamento, la alegoría, es de plena complementariedad. Por un lado, la condición relacional de la sintaxis que caracteriza el origen es condición fragmentaria por definición; es una unidad-pluralidad, recíproca, múltiple, descentralizada, abierta. Y decíamos, en sentido negativo, que era lo opuesto

a una totalidad estática. Por otro lado, la alegoría puede entenderse como la dimensión simbólica de todo lenguaje en su forma dinámica, abierta y fragmentaria (frente al hieratismo del símbolo).

En ese sentido su plenitud significante es potencial, así que adquiere un carácter paradójico, porque confiere a la escritura (a la práctica discursiva y artística) la plena posibilidad de significación, al módico precio de asumir la responsabilidad sobre tal escritura (ya que también podría alinearse con el proyecto de in-significancia o vaciamiento de su capacidad de significar, según la fórmula benjaminiana que recoge del Barroco la ambivalencia alegórica para salvar o borrar la historia).

Así que, junto a un orden sintáctico-temporal, en la alegoría hallábamos un orden simbólico o, mejor, un orden para lo simbólico, una forma de volver al grado cero de la legibilidad (y visibilidad) del mundo. Y finalmente, junto al orden sintáctico y al orden simbólico podrá aparecer entonces un orden ético-estético fundado en la melancolía (y en sus concreciones, la *facies hippocratica*, el espacio significante y el sujeto fundante) que precisamente responsabiliza de la elección sobre el modo de pensar la escritura.

Pero será precisamente probando la poética, estudiando los modos de pensar la escritura como podamos ir un poco más allá en la comprensión de la melancolía y del conjunto de la poética.

(e) El valor de la poética para la reflexión sobre las cuestiones ético-estéticas puede aumentar a partir de su aplicación sobre los textos.

Como en los cantes de ida y vuelta, la bidireccionalidad entre el despliegue de la poética y su aplicación a los textos puede resultar sumamente productiva. En las variaciones desplegadas en la tercera parte encontramos algunas pruebas significativas de ello; traemos aquí dos que completan estas reflexiones.

En la primera de las variaciones, sobre Max Aub, afirmábamos que el valor del narrador como creador de grietas significantes, como aquel que interviene sobre los fragmentos, sobre los restos, habrá de fundarse necesariamente en algo diferente de la aleatoriedad de la unión de los retales. Así, aunque un determinado orden sintáctico temporal y un determinado orden para lo simbólico (como veíamos con la almazuela) pueda propiciar y, en cierto modo, llevar implícita una idea

relacional de la escritura como construcción nueva que se remite a un resto, se requiere algo más para que la temporalidad de los retales pueda tejerse como sistema de esperanzas y desesperanzas. Ese algo más lo aporta la melancolía (que en el caso de Aub definíamos como *escritura fúnebre*).

La segunda prueba significativa de cómo los textos pueden ayudarnos a profundizar en la propia poética es una forma de comprender en qué consiste ese algo más que aporta la melancolía, pero también una respuesta posible a la pregunta de Adorno que formulábamos al principio o tal vez mejor, su superación⁷⁵⁸.

En la segunda de las variaciones, al hablar de la luminosidad triste de Bassani, acudíamos a la explicación de Arendt sobre los tres pasos del proceso totalitario: progresiva aniquilación de la persona jurídica, de la persona moral (de la conciencia) y de la dignidad humana con una intención abyecta: no se trata de causar la muerte, sino de causar el no-nacimiento. Decíamos entonces que la reacción ante este propósito no puede quedar limitada a dar testimonio de lo acontecido —algo que será en todo caso imprescindible— a fin de poner en práctica la máxima de obrar de manera que no pueda volver a repetirse.

En tanto que el proyecto totalitario de no-nacimiento consiste en erradicar la pluralidad, en igualar hasta la superfluidad, el valor cultural del arte y la literatura nos remite a un antagonismo esencial que se opone a aquel proyecto: la capacidad de simbolizar, de construir o constituir, como una empatía con las cosas muertas en un sentido que operará siempre como límite. Entonces, como decíamos con Bassani, el *vanitas* no tiene solo la función de recordarnos nuestra fugacidad, sino precisamente la de servir como límite a la desaparición.

Ese es el sentido adicional que la melancolía, en tanto que resistencia y como categoría ético-estética, puede aportar; ese algo más que de alguna manera puede aclarar la relación entre el tiempo como esencia de la cultura y el arte⁷⁵⁹.

⁷⁵⁸ No en cuanto a que la cuestión no sea pertinente, obviamente, sino en tanto que trasciende el mero cómo representar o, si se prefiere, el debate sobre la adecuación.

⁷⁵⁹ Aportando un contenido adicional al de la sintaxis temporal del origen.

Dos defensas

Antes de concluir quisiéramos efectuar todavía dos reflexiones adicionales, o más bien dos defensas, que en cierto modo también son conclusión de lo hasta aquí expuesto.

Defensa de lo tangible. La primera es una defensa paradójica, ya que se refiere a la inseparabilidad de dos actividades aparentemente opuestas o al menos muy diferentes: el pensamiento y el disfrute. Si en estas páginas hemos tratado de indagar sobre algunas categorías que entrelazan la ética y la estética, hemos tratado de hacerlo atendiendo siempre a la necesidad de tocar tierra, de *tocar sin miedo* los productos del arte y la escritura, de disfrutarlos y de gozar sus utilidades, su materialidad. Se trataba de escribir sobre las páginas de los libros, de dejar huellas y anotaciones, no tanto como marcas de identidad personal que digan *yo estuve aquí*, sino como rastros que mitiguen la soledad de quien pudiera transitar la misma senda y hacerle ver que tal vez no se encuentre lejano aquel *claro del bosque* al que solo se llega cuando uno se pierde. Pensar las obras puede ser entonces una forma de salvar distancias, de vaciar las vitrinas con sumo cuidado para integrar los objetos de museo en nuestra experiencia cotidiana; “cuando los hombres están *muertos*, *entran* en la historia; *cuando las estatuas* están muertas, *entran en el arte*”, nos decían Resnais y Marker, aunque tal vez no deba ser necesariamente así.

Defensa de lo tangente. La segunda defensa, lo es del umbral y el intersticio, espacios de los que está lleno el trabajo que ahora toca a su fin, espacios del tránsito o la permeabilidad entre disciplinas, entre géneros, entre lenguajes, entre identidades, entre mundos y tiempos. Espacios cuya singularidad y significación reside precisamente en su función comunicante, espacios que tienen valor porque abren los compartimentos estancos, porque no requieren salvoconductos ni interrogan sobre procedencias. Son sencillas zonas de tangencia, puntos de contacto, así que también en esta segunda defensa parece que se trata de tocar sin miedo.

La función de estos espacios puede comprenderse bien en el juego entre la frontera, el muro y el monumento.

En cuanto a las fronteras (de todo tipo), lo importante no es que existan, sino que sean inermes y permeables. Poder conducir a su través, fotografiar las ruinas de los primeros puentes, visitar los merenderos contruidos sobre los lugares de las antiguas batallas. En cambio, cuando se entiende

la frontera como un límite impermeable —es decir, no como un espacio de tránsito, sino de no-tránsito— se atenta contra el principio de realidad, se prohíbe tocar.

En ese sentido es preciso comprender que una frontera puede transformarse peligrosamente en un muro y un muro en un monumento.

...

Llegados a este punto, solo podemos añadir el recuerdo de una imagen que nos remite a María Zambrano (*Delirio y destino*) quien cuenta que en su errante itinerario en el exilio, a la llegada a la isla de Puerto Rico, se produce un hecho insólito: recuerda ese lugar a pesar de que llegaba a él por primera vez. Y la clave del misterio parece hallarse en su infancia en Segovia, en aquel tiempo en que jugaba en el jardín de una casa ruinoso que había sido la del Señor de la Pezuela, conde de Cheste y último gobernador español de Puerto Rico. La cosa es que había allí un magnífico árbol de flores rojas, un flamboyán que el conde había llevado desde la isla. Y cuenta Zambrano que al llegar a Puerto Rico descubrió que “aquel árbol del rojo tan prodigioso de su infancia, florecía a lo largo de las carreteras de la isleta”.

Madrid, septiembre de 2019

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (OBRAS CITADAS)

1. Libros

- ADORNO, Theodor W. (2001). *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus.
- ADORNO, Theodor W. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel.
- AGAMBEN, Giorgio (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2004). *Estado de excepción*, Valencia, Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2010). *Ninfas*, Valencia, Pre-Textos.
- ARENDT, Hannah (2000). *Rabel Varnhagen. Vida de una mujer judía*, Barcelona, Lumen.
- ARENDT, Hannah (2006). *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- ARENDT, Hannah (2007). *Responsabilidad y juicio*, Barcelona, Paidós.
- ARENDT, Hannah (2015a). *Crisis de la República*, Madrid, Ed. Trotta.
- ARENDT, Hannah (2015b). *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, Debolsillo.
- ARENDT, Hannah (2016). *La condición humana*, Barcelona, Paidós.
- AUB, Max (1964). *Juego de cartas*, México D.F., A. Finisterre.
- AUB, Max (1999). *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*, Segorbe (Castellón), Fundación Max Aub.
- AUB, Max (2004). *Antología Traducida*, Madrid, Visor Libros.
- AUB, Max (2006). *San Juan*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- AUB, Max (2007). *Morir por cerrar los ojos*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- AUB, Max (2008a). *Campo Francés*, Madrid, Editorial Castalia.
- AUB, Max (2008b). *Lamentos del Sinaí*, Madrid, Visor Libros.
- AUB, Max (2010). *Campo Cerrado*, Madrid, Capitán Swing.
- AUB, Max (2015a). *Diario de Djelfa*, Madrid, Visor Libros.
- AUB, Max (2015b). *La gallina ciega. Diario español*, Madrid, Visor Libros.
- AUB, Max (2015c). *Versiones y Subversiones*, Granada, Cuadernos del Vigía.
- AUB, Max (2018). *Campo Francés*, Madrid, Editorial Cuadernos del Vigía.
- AUDEN, W.H. (1996). *Iconografía romántica del mar*, México, UNAM.
- AUGÉ, Marc (1998). *Dios como objeto*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- AUGÉ, Marc (2000). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.

- AUGÉ, Marc (2011). *Où est passé l'avenir?* Paris, Éditions du Seuil.
- AUGÉ, Marc (2012). *La comunidad ilusoria*, Barcelona, Gedisa.
- BAJTIN, Mijail M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BARTHES, Roland (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi des Nouveaux Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (2002a). *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- BARTHES, Roland (2002b). *Variaciones sobre la literatura*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, Roland (2009). *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, Roland (2016). *Cy Twombly*, Paris, Editions du Seuil.
- BARTRA, Roger (2001). *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama.
- BASSANI, Giorgio (1974). *El olor del heno*, Barcelona, Seix Barral.
- BASSANI, Giorgio (1995). *La garza*, Madrid, Ed. Cátedra.
- BASSANI, Giorgio (1996). *Gli occhiali d'oro*, Milano, Mondadori Ed.
- BASSANI, Giorgio (2003). *Epitafio*, Madrid, Visor Libros.
- BASSANI, Giorgio (2012). *Il giardino dei Finzi-Contini*, Milano, Feltrinelli Ed.
- BASSANI, Giorgio (2013a). *Dietro la porta*, Milano, Feltrinelli Ed.
- BASSANI, Giorgio (2013b). *L'Airone*, Milano, Feltrinelli Ed.
- BASSANI, Giorgio (2013c). *L'Odore del Fieno*, Milano, Feltrinelli Ed.
- BASSANI, Giorgio (2014a). *Intramuros*, Barcelona, Ed. Acantilado.
- BASSANI, Giorgio (2014b). *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, Milano, Feltrinelli Ed.
- BASSANI, Giorgio (2015). *Las gafas de oro*, Barcelona, Ed. Acantilado.
- BASSANI, Giorgio (2017). *El jardín de los Finzi-Contini*, Ed. Acantilado.
- BATAILLE, Georges (2007). *Lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets.
- BAUDELAIRE, Charles (1885). *Œuvres complètes de Charles Baudelaire (tome III)*, Paris, Calmann Lévy.
- BAUDELAIRE, Charles (2011). *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio (2005). *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori.
- BENJAMIN, Walter (1987). *Calle de Dirección Única*, Madrid, Alianza.
- BENJAMIN, Walter (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Ediciones El Aleph.
- BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*, Madrid, Ediciones Akal.

- BENJAMIN, Walter (2007). *Obras II, vol. 1*, Madrid, Abada Editores.
- BENJAMIN, Walter. (2008). *Sobre la Fotografía*, Pre-Textos, Valencia.
- BENJAMIN, Walter (2010a). *Obras I, vol. 1. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo. Las "afinidades electivas de Goethe". El origen del "Trauerspiel" alemán*, Madrid, Abada Editores.
- BENJAMIN, Walter (2010b). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro Libros.
- BENJAMIN, Walter (2014). *Baudelaire*, Abada Editores, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (2015). *Juguetes*, Casimiro Libros, Madrid.
- BLANCHOT, Maurice (2002). *La Comunidad Inconfesable*, Madrid, Editora nacional.
- BLANCHOT, Maurice (2003). *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*, Madrid, Ed. Tecnos.
- BLANCHOT, Maurice (2015). *La escritura del desastre*, Madrid, Ed. Trotta.
- BOURDIEU, Pierre (2011). *Las reglas del arte*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- BOZAL, Valeriano (2004). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Boadilla del Monte, La Balsa de la Medusa.
- BOZAL, Valeriano (2006). *Estudios de arte contemporáneo, I. La mirada de Cezanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*, Boadilla del Monte, La Balsa de la Medusa.
- BOZAL, Valeriano (2013). *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España I (1900-1939)*, Boadilla del Monte, La Balsa de la Medusa.
- BRENNER, Michael (1996). *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven-London, Yale University Press.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2014). *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra.
- CALVESI, Maurizio (1990). *La metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*, Madrid, La Balsa de la Medusa.
- CARR, Edward Hallett (1961). *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Seix-Barral.
- CARR, Edward Hallett (2004). *La crisis de los veinte años (1919-1939)*, Madrid, Catarata.
- CARR, Edward Hallett (2010). *Los exiliados románticos*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- CARRÈRE, Emmanuel (2017). *Calais*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- CASSEGRAIN, Guillaume (2015). *Roland Barthes ou l'image advenue*, Madrid, Editions Hazan.
- CESAIRE, Aimé. (1969). *Cuaderno de un retorno al país natal*, México D. F., Ediciones Era.
- CHUECA GOTTIA, Fernando (2011). *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- CLAIR, Jean (2005). *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Ed. Gallimard.
- CONRAD, Joseph (1990). *Heart of Darkness*, Mineola (NY), Dover Thrift Editions.

- CONRAD, Joseph (2005). *El corazón de las tinieblas*, Catedra, 2005.
- COETZEE, J.M. (1980). *Waiting for the barbarians*, London, Penguin Books Ltd.
- COETZEE, J.M. (2006). *Esperando a los bárbaros*, Barcelona, Debolsillo.
- COETZEE, J.M. (2012). *Mecanismos internos*, Barcelona, Debolsillo.
- CRUZ, Manuel ARENDT, Hannah (1991/2016). *Introducción a La condición humana*, Barcelona, Paidós.
- DE BARAÑANO, Kosme (1992). *Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, San Sebastián, Universidad del País Vasco.
- DE LA FLOR, Fernando (1999). *La península metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- DE LA FLOR, Fernando (2009a). *El giro visual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura posmoderna*, Salamanca, Editorial Delirio.
- DE LA FLOR, Fernando (2009b). *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada Editores.
- DE MICHELI, Mario (2004). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- DEL HIERRO, José Luis (2018). *Democracia frustrada. Un estudio comparado de la República de Weimar y la Segunda República Española*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2013). *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, L'Hospitalet de Llobregat, Paidós.
- DE MARCO, Valeria (2008). *Campo Francés. Introducción biográfica y crítica*, Madrid, Castalia.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *La imagen superviviente*, Madrid, Abada.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, CENDEAC.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013). *Cuando las imágenes toman posición*, Boadilla del Monte (Madrid), A. Machado Libros.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014a). *Cortezas*, Santander, Sangrila.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014b). *Essayer voir*, Paris, Les éditions de minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; GIANNARIM, Niki (2017). *Passer quoi qu'il en coûte*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DORAN, Robert (2012). *Estudio introductorio de La ficción de la narrativa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- EAGLETON, Terry (1998). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Ed. Cátedra.
- ECO, Umberto (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge.

- ESCANDELL, Antònia (2013). *Chris Marker y la jetée. La fotografía después del cine*, Zaragoza, Jekyll & Jill.
- FAROCKI, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra.
- FLETCHER, Angus (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Tres Cantos (Madrid), Ed. AKAL.
- FERNÁNDEZ H., D. (ed) (2014). *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, Ediciones metales preciosos, Santiago de Chile.
- FLAUBERT, Gustave (1891/2012). *L'éducation sentimentale*, Paris, Ed. Gallimard.
- FLAUBERT, Gustave (1998). *Correspondance*, Paris, Ed. Gallimard.
- FÖLDÉNYI, László F. (2018). *Los espacios de la muerte viviente. Kafka, De Chirico y los demás*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- FREUD, Sigmund (1979). *El hombre de la arena. Precedido de Lo Siniestro*, Editorial Olañeta, Palma de Mallorca, 1979.
- HABERMAS, Jürgen (2008). *La constelación posnacional*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2016). *La muerte de los héroes*, Madrid, Turner.
- GAY, Peter (1970). *Weimar Culture*, NewYork, Harper & Row Publishers.
- GENTILI, Carlo; GARELLI, Gianluca (2015). *Lo tragico*, Boadilla del Monte (Madrid), La Balsa de la Medusa.
- GLIKSOHN, Jean-Michel (1990). *L'expressionnisme littéraire*, Paris, PUF.
- GONZÁLEZ DE GARAY, María Teresa (2010). *Max Aub desde el laberinto (presentación a Campo Cerrado)*, Madrid, Capitán Swing.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (2007). *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Madrid, Lampreave y Millán.
- GOMBRICH, Ernst H.J. (2006). *The Story of Art*, London, Phaidon.
- HALBWACHS, Maurice (1997). *La Mémoire Collective*, Paris, Albin Michel.
- HAN, Byung-Chul (2018). *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder.
- HANDKE, Peter (2002). *Kaspar*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed.
- HANSEN, Beatrice; BENJAMIN, Andrew (2002). *Walter Benjamin and Romanticism*, New York/London, Continuum.
- HEAD, Dominic (2009). *The Cambridge Introduction to Coetzee*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HEINE, Heinrich (2010). *La escuela romántica*, Madrid, Alianza.
- HOBBSBORN, Eric (2003). *La era de la revolución (1789-1848)*, Barcelona, Editorial Crítica.

- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2008). *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, Valencia, Pre-Textos.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1983). *Poemas*, Barcelona, Icaria Editorial.
- HÖLDERLIN, Friedrich (2011). *Der Archipelagus. El archipiélago*, Madrid, Oficina de arte y ediciones, Madrid.
- HOFFMANN, E.T.A. (2006). *La atalaya del primo. Candidez. La curación*, Oviedo, Ed. KRK.
- HORVÁTH, Ödön (2019). *Juventud sin Dios*, Madrid, Nórdica Libros.
- JARQUE, Vicente (1992). *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- JEFFRIES, Stuart (2018). *Gran Hotel Abismo*, Madrid, Turner.
- JÜNGER, Ernst (2005). *Tempestades de acero*, Barcelona, Tusquets editores.
- KEATS, John (2011). *Poemas escogidos*, Madrid, Cátedra.
- KEATS, John (2018). *Hiperión. La caída de Hiperión*, Madrid, Hiperión.
- KESTELOOT, Leslie (2009). *Historia de la Literatura Negrafricana*. Barcelona, Ediciones del Cobre.
- KILIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz (1991). *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza.
- KLEMPERER, Viktor (2001). *LTI. La lengua del Tercer Reich: Apuntes de un filólogo*, Barcelona, Ed. Minúscula.
- KLUGE, Alexander (2014). *Ataque aéreo a Halberstadt, el 8 de abril de 1945*, Boadilla del Monte (Madrid), La Balsa de la Medusa.
- KOVACSICS, Adam (2007). *Guerra y lenguaje*, Madrid, Ed. Acantilado.
- KRACAUER, Siegfried (1966). *Cinema from Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press.
- KRACAUER, Siegfried (1998). *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar German*, London-New York, Verso.
- KRISTEVA, Julia (1987). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2006). *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós.
- LÖWY, Michael (2012). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de Historia"*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- LUKÁCS, György (2010). *Teoría de la Novela*, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- MADERUELO, Javier (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

- MALRAUX, André (1972). *Le miroir des Limbes I. Antimémoires*, Paris, Editions Gallimard.
- MARAVALL, José Antonio (1980). *La cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel.
- MARTINI, Arturo (2009). *La sculpture langue morte*, Paris, L'Echoppe.
- MASTERS, Edgar Lee (2012). *Antología de Spoon River*, Madrid, Bartleby Editores.
- MATE, R., (ed.) (1993). *Filosofía de la Historia*, Madrid, Editorial Trotta.
- MATE, Reyes (2009). *Medianoche en la historia*, Madrid, Editorial Trotta.
- MATE, Reyes (2013). *La piedra desechada*, Madrid, Editorial Trotta.
- MATE, Reyes (2018). *El tiempo, tribunal de la historia*, Madrid, Editorial Trotta.
- MAURA, Eduardo (2013). *Las teorías críticas de Walter Benjamin*, Barcelona, Ed. Bellaterra.
- MESA, Roberto (1967). *El colonialismo en la crisis del XIX español*, Madrid, Ed. Ciencia Nueva.
- MOMMSEN, Hans (1991). *From Weimar to Auschwitz: Essays in German History*, Cambridge, Polity Press.
- MOORE, Henry (2011). *Ser escultor*, Barcelona, Ed. Elba.
- MORGAN M.; GORDON P.(Eds.)(2007). *The Cambridge Companion to Modern Jewish Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie poscoloniale*, Paris, PUF.
- NANCY, Jean-Luc (2010). *Corpus*, Madrid, Arena libros.
- NIETZSCHE, Friedrich (2018). *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Segunda consideración intempestiva*, Madrid, Tecnos, 2018.
- NORDSTRÖM, Folke (2013). *Goya, Saturno y melancolía*, Boadilla del Monte (Madrid), La Balsa de la Medusa.
- NOVIK, Peter (1989). *That Noble Dream. The 'Objectivity Question' and the American Historical Profession*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NOVIK, Peter (1999). *The Holocaust in American Life*, Boston, Houghton Mifflin.
- OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (eds.) (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- OZ, Amos (2016). *Contra el fanatismo*, Madrid, Siruela.
- PANOFSKY, Erwin (1972). *Ensayos de iconología*, Madrid, Alianza, 1972.
- PALMIER, Jean-Michel (1980). *L'expressionnisme et les arts; Tome 2: Peinture-théâtre-cinéma*, Paris, Payot.
- PALMIER, Jean-Michel (1983). *L'expressionnisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar I. Apocalypse et révolution*. Paris, Payot.

- PALMIER, Jean-Michel (2006a). *Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, París, Klincksieck.
- PALMIER, Jean-Michel (2006b). *Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe and America*, London-New York, Verso.
- PALMIER, Jean-Michel (2010). *Walter Benjamin. Un itinéraire théorique*, Paris, Les belles lettres.
- PAULME, Denise (1984). *La Statue du commandeur. Essais d'ethnologie*, Paris, Le Sycomore.
- PEDRAZA, Felipe B.; RODRÍGUEZ, Milagros (2012). *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel.
- PELAYO, Francisco (2015). *La mirada de Medusa*, Madrid, Ed. La catarata-CSIC.
- POE, Edgar Allan (1994). *Cuentos (1)*, Madrid, Alianza Editorial.
- PROUST, Françoise (1994). *L'histoire à contretemps: le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Editions du Cerf.
- RANCIÈRE, Jacques (2013). *Figuras de la historia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- REGALADO, Antonio (1995). *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro (I)*, Barcelona, Ediciones Destino.
- RICOEUR, Paul (1990). *Historia y verdad*, Madrid, Encuentro.
- RIEGL, Alois (2017). *El culto moderno a los monumentos*, Boadilla del Monte (Madrid), La Balsa de la Medusa.
- RODRÍGUEZ ABASCAL, Luis (2000). *Las fronteras del nacionalismo*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- RODRÍGUEZ DE PARTEARROYO GRANDE, Manuela (2015). *Los ojos de la máscara. Poéticas del grotesco en el siglo XX: Neorrealismos, expresionismos y nuevas miradas*, Madrid, UCM (tesis doctoral).
- ROHEIM, Géza (1967). *Psychanalyse et Anthropologie*, Paris, Gallimard.
- ROTH, Joseph (2006). *Crónicas berlinesas*, Barcelona, Ed. Minúscula.
- ROTH, Joseph (2007). *Job*, Madrid, Ed. Acantilado.
- ROTH, Joseph (2008). *Judíos errantes*, Madrid, Ed. Acantilado.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (2013). *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*, Murcia, Editorial Micromegas.
- SABAT DE RIVERS, Georgina (1977). *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, London, Tamesis Books Limited.
- SAID, Edward (1996). *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama.
- SAID, Edward (2002). *Orientalismo*, Madrid, Editorial Debate.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2009). *Romanticismo, Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona, Tusquets.

- SAND, Shlomo (2008). *La invención del pueblo judío*, Tres Cantos (Madrid), Ed. AKAL.
- SALLIS, John (2009). *Piedra*, Valencia, Pre-Textos.
- SCHOLEM, Gershom (1980). *From Berlin to Jerusalem. Memories of my youth*, New York, Schocken Books.
- SCHOLEM, Gershom (2004). *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Madrid, Ed. Trotta.
- SEBALD, W.G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama.
- SEBALD, W.G. (2006). *Los emigrados*, Barcelona, Anagrama.
- SEBALD, W.G. (2008). *Los anillos de Saturno*, Barcelona, Anagrama.
- SEBALD, W.G. (2010a). *Campo Santo*, Barcelona, Anagrama.
- SEBALD, W.G. (2010b). *Vertigo*, Barcelona, Anagrama.
- SEBALD, W.G. (2012). *Austerlitz*, Barcelona, Anagrama.
- SENNET, Richard (2006). *La corrosión del carácter*, Barcelona, Anagrama.
- SENNET, Richard (2014). *El extranjero. Dos ensayos sobre el exilio*, Barcelona, Anagrama.
- SHAKESPEARE, William (1992). *Tragedies volume 1*, New York, Everyman's Library.
- SHAKESPEARE, William (2001). *Macbeth*, Madrid, Cátedra.
- SICOT, Bernard (2015). *Max Aub y Diario de Djelfa: historia (y geografía), ficción y poética (introducción a Diario de Djelfa)*, Madrid, Visor Libros.
- SONTAG, Susan (1987). *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Edhasa.
- STEINER, Uwe (2010). *Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought*, Chicago, The University of Chicago Press.
- TRÍAS, Eugenio (2011). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo.
- TANNER, Tony (1992). *William Shakespeare. Tragedies volume 1. Introduction*, New York, Everyman's Library.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco (1988). *El reparto competencial en la jurisprudencia del Tribunal Constitucional*, Madrid, Tecnos.
- TRAVERSO, Enzo (2005). *Los judíos y Alemania, Ensayos sobre la "simbiosis judeo-alemana"*, Valencia, Pre-Textos.
- VELASCO, Juan Carlos (2010). *Estudio preliminar a la Escuela Romántica. Heine y el final del período artístico*, Madrid, Alianza Editorial.
- VV. AA. (1990). *Au sujet de Shoah*, Paris, Ed. Belin.
- VV.AA. (2015). *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*, Madrid, MECD.

WARBURG, Aby (2018). *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*, Madrid, Siruela.

J. WASSERMANN, Jakob (2002). *Caspar Hauser*, Barcelona, Ed. Acantilado.

WEITZ, Eric D. (2019). *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*, Madrid, Turner.

WESTON, Anthony (1994). *Las claves de la argumentación*, Barcelona, Ariel.

WHITE, Hayden (2012). *La ficción de la narrativa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

YERUSHALMI, Yosef Hayim (2002). *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial.

YVARS, José Francisco (2010). *Imágenes cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg*, Barcelona, Editorial Elba.

ZAMBRANO, María (1945). *La agonía de Europa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana

ZAMBRANO, María (2016). *Obras completas II. Libros 1940-1950*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

ZAMBRANO, María (2018). *Claros del bosque*, Madrid, Cátedra.

ZWEIG, Stefan (2001). *El mundo de ayer*, Madrid, Ed. Acantilado.

2. Capítulos en obras colectivas

ALEGRE GORRI, Antonio (1993). *El mundo griego: tiempo e historia en Filosofía de la Historia*, Madrid, Ed. Trotta.

BENBASSA, Esther (1998). *Histoire juif, Histoire des juifs*, en *Enseigner le judaïsme a l'Université*, Ginebra, Ed. Labor et Fides.

BOLLE, Willi (2014). *Historia en Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las cuarenta.

FERNÁNDEZ VALLINA, Javier; TERBOLLE, Julio; ABUMALHAM, Montserrat (1993). *Tiempo e historia en la tradición bíblica, judía e islámica*, en *Filosofía de la Historia*, Madrid, Ed. Trotta.

HABERMAS, Jürgen (2008). *La modernidad, un proyecto incompleto*, en *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós.

PUJALS, Esteban (2004). *John Keats*, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Boadilla del Monte, La Balsa de la Medusa.

RODRÍGUEZ GARCÍA, José L. (1994). *Heine y Marx, cercanía y desencuentro*, en Francisco J. Martínez (coord.): *Marxismo y romanticismo*, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid.

SAID, Edward (2008). *Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad* en *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós.

SAUGAR, Raúl (2016). *Poética de la historia: mujer y autorrepresentación en el cine de Ousmane Sembene* en Isabel Durán Giménez-Rico (ed. lit.): *Estudios de género: visiones transatlánticas*, Madrid, Ed. Fundamentos.

SAUGAR, Raúl (2018). *Sobre estatuas y fantasmas. Apuntes acerca de la melancolía en el teatro de Shakespeare y Calderón en Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena* (coord. por Jorge Braga Riera, Javier J. González Martínez, Miguel Sanz Jiménez), Madrid, Fundación Universitaria Española.

SAURA, Antonio (1987). *Auerbach o el espacio coagulado en Frank Auerbach*, Ministerio de Cultura, Madrid.

SEREQUEBERHAN, Tsenay (2001). *El colonialismo y el colonizado: violencia y contraviolencia* en Chukwudi Eze, E. (Ed.), *Pensamiento africano. Ética y política*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

3. Artículos

AZANZA LÓPEZ, José Javier. “Entre el libro de emblemas y el manual de conducta militar: las Empresas Políticas Militares de Pozuelo, obra crepuscular de la emblemática hispana”, *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, N° 2, 2010, págs. 25-48.

CANDEL, Xelo. “Max Aub, testigo del siglo XX”, *Congreso Internacional del Centenario Valencia*, Abril de 2003.

ESHEL, Amir. “Against the power of time: the poetic of suspension in W.G. Sebald’s Austerlitz”, *New German Critique*, N° 88 (Winter, 2003), págs. 71-96.

GADJIGO, Samba. “Ousmane sembene: the life of a revolutionary artist”, *California Newsreel*. <http://newsreel.org/articles/OusmaneSembene.htm>

HÄBERLE, Peter. “La regresiva "Sentencia Lisboa" como "Maastricht-II" anquilosada”. *Revista de derecho constitucional europeo*, n° 12, 2009, págs. 397-429.

IVERNEL, Philippe. “Benjamin et Baudelaire”, *Filigrane [En ligne]*, Numéros de la revue, La société dans l'écriture musicale, 2011.

JULIA, Santos. “Por la autonomía de la historia”, *Claves de razón práctica*, N° 207, 2010, págs. 8-19

LEYVA, Juan. “Walter Benjamin y la forma de la poesía”. *Signos Literarios*, 7 (enero-junio, 2008), págs. 101-130.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “What is a 'primitive?'”, *Le Courier de l'UNESCO: une fenêtre ouverte sur le monde*, VII, 8/9 (1954), págs. 5-7.

LLUCH-PRATS Javier. “La vuelta de Max Aub: nueva vida editorial de un clásico contemporáneo”, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, N° 3, 2007, págs. 97-104.

MALGOUZOU, Yannick. “Comment s’appropriier l’indicible concentrationnaire ? Maurice Blanchot et Georges Perec face à L’Espèce humaine de Robert Antelme”, *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 4, mai 2010, págs. 47-60.

PFAFF, Françoise. “Three faces of Africa. Women in *Xala*”, *Jump Cut*, no. 27, July 1982, 27-31.

PETTY, Sheila. “Images of women and oppression in 'Francophone' west african film”. *Canadian Journal of Communication*, vol. 14, no. 3, 1989, págs. 17-28.

SAID, Edward. “The Burdens of Interpretation and the Question of Palestine”. *Journal of Palestine Studies*, Vol. 16, No. 1 (Autumn, 1986), págs. 29-37.

SLEMON, Stephen. “Post-Colonial Allegory and the 'Transformation of History'”, *Journal of Commonwealth Literature*, 23.1 (1988), págs. 157-68.

TODOROV, Tzvetan. “Ni banalisation, ni sacralisation. Du bon et du mauvais usage de la mémoire”, *Le Monde Diplomatique*, Abril, 2001, págs. 10-11.

WEINRICHTER, Antonio. “Montaje Marker”, *Cine Documental*, N° 7 Año 2013, págs.163-180.

4. Películas

CHAPLIN, Charles (1936). *Modern Times*, EE.UU.

CURTIZ, Michael (1942). *Casablanca*, EE.UU.

FAROCKI, Harun (1969). *Nicht lösbares Feuer (Fuego inextinguible)*, Alemania Occ.

FAROCKI, Harun (1988). *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Imágenes del mundo y epitafios de guerra)*, Alemania Occ.

FAROCKI, Harun (2007). *Aufschub – Dokumentarische Szenen aus einem Jugenddurchgangslager (Respite)*, Alemania

FAROCKI, Harun (2008). *Übertragung (Transmission)*, Alemania.

FASSBINDER, Rainer Werner (1980). *Berlin Alexanderplatz*, Alemania Occ.

FOSSE, Bob (1972). *Cabaret*, EE.UU.

HANEKE, Michael (2009). *Das weiße Band (La cinta blanca)*, Alemania.

HERZOG, Werner (1974). *Jeder für sich und Gott gegen alle (El enigma de Kaspar Hauser)*, Alemania.

LANG, Fritz (1922). *Dr. Mabuse*, Alemania.

LANZMANN, Claude (1985). *Shoah*, Francia.

- MALRAUX, André (1939). *Sierra de Teruel/L'Espoir*, Francia/España.
- MARKER, Chris (1957). *Lettre de Sibérie*, Francia.
- MARKER, Chris (1962). *La jetée*, Francia.
- MARKER, Chris (1981). *Junkopia*, Francia.
- MARKER, Chris (1983). *Sans Soleil*, Francia.
- MARKER, Chris (2001). *Le souvenir d'un avenir*, Francia.
- MARKER, Chris (1992). *Le tombeau d'Alexandre*, Francia.
- OLIVIER, Laurence (1948). *Hamlet*, Reino Unido.
- RESNAIS, Alain (1955). *Nuit et brouillard*, Francia.
- RESNAIS, Alain (1956). *Toute la mémoire du monde*, Francia.
- RESNAIS, Alain; MARKER, Chris (1953). *Les statues meurent aussi*, Francia.
- RUTTMANN, Walter (1927). *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (Berlín, *sinfonía de una gran ciudad*), Alemania.
- SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (1964). *Franco, ese hombre*, España.
- SCOLA, Ettore (1977). *Una giornata particolare*, Italia.
- SEMBENE, Ousmane (1966). *La noire de...* Senegal
- SEMBENE, Ousmane (1971). *Emitaï*. Senegal.
- SEMBENE, Ousmane (1975). *Xala*, Senegal.
- SEMBENE, Ousmane (1987). *Camp de Thiaroye*, Senegal.
- VARDA, Agnès (1963). *Salut les cubains*, Francia.
- VARDA, Agnès (1962). *Cléo de 5 à 7*, Francia.
- WIENE, Robert (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*), Alemania.

ANEXO I

LISTADO DE IMÁGENES

Introducción y primera parte

1. *Europa después de la lluvia*, Max Ernst (1941-1942), Wadsworth Atheneum Museum of Art.
2. Fotogramas de *Cabaret*, Bob Fosse (1972).
3. Fotograma de *El Gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene (1920).
4. *La gran ciudad*, Otto Dix (1928), Museo de Arte de Stuttgart.
5. Fotograma de *Tiempos Modernos*, Charles Chaplin (1936).

Segunda parte

6. Fotogramas de *Sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann (1927)
7. *Apolo y Dafne*, Gian Lorenzo Bernini (1622-1625), Galleria Borghese, Roma.
8. Imagen de un fósil.
9. Fotografía de Pina Bausch durante los ensayos de *Café Müller* (1978).
10. *Mosaico romano*, Yacimiento del Camino de Albalate, Calanda (Teruel, España).
11. *His praevide et provide*, Empresa 55, Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas (1642), Diego de Saavedra Fajardo.
12. *Su obrar en obedecer*, empresa XXIII, Empresas Políticas Militares, Juan Antonio Pozuelo (1731).
13. *De quien la guarda, es custodia*, empresa I, Empresas Políticas Militares, Juan Antonio Pozuelo (1731).
14. *Tántalo*, Serie Los caprichos (número 9), Francisco de Goya (1799).
15. Reconstrucción del *Neptuno alegórico (arco triunfal)* de Sor Juana Inés de la Cruz, ilustración de Georgina Sabat de Rivers (1977).
16. Carteles de tres películas de Ousmane Sembene: *Xala* (1975), *Emitaï* (1971) y *La noire de...* (1966).
17. Fotogramas de *Xala*, O. Sembene (1975). Las tres mujeres.
18. Fotograma de *Xala*, O. Sembene (1975). Rama.
19. Emblema de Mercedes-Benz.

20. Fotogramas de *Xala*, O. Sembene (1975). Diversas escenas.
21. Fotograma de *Casablanca*, Michael Curtiz (1942).
22. Fotograma de *Emitai*, de Ousmane Sembene (1971). Arenga a un grupo de senegaleses con la imagen-fetiché de Petain al fondo.
23. Fotografía del monumento en Dakar a *Demba et Diop*, Paul Ducuing (1923).
24. Fotogramas de *Emitai*, de Ousmane Sembene (1971).
25. Imágenes de máscaras en diversos fotogramas de *Emitai* (1973) y *La noire de...* (1966).
26. Fotograma de *Les statues meurent aussi*, A. Resnais y C. Marker (1954).
27. *Melancolía I*, Alberto Durero (1514), Galería Nacional de Arte, Karlsruhe.
28. Imagen de *Hamlet*, Laurence Olivier (1948).
29. *Soldado muerto*, Anónimo italiano (Siglo XVII), National Gallery, Londres.
30. *Guerrier attaché*, Antoni Clavé, bronce (1964), Galería Marlborough, Madrid.
31. Fotograma de *Junkopia*, Chris Marker (1981).
32. *Tête dite l'Ostensoir*, Julio González, hierro forjado, soldadura (1929).
33. Máscara-totem africana, fotograma de *Les statues meurent aussi*, A. Resnais y C. Marker (1954).
34. *Cabeza gritando con velo blanco*, Julio González (1941), Tate, Londres
35. *Entrada de Cristo en Bruselas en 1889* (detalle), James Ensor (1888), The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.
36. Imagen de un *vanitas*, Convento de Aldeia da Serra, Portugal (tomada en 2015).
37. Fotograma de *Transmission*, H. Farocki (2008). Memorial de la guerra de Vietnam, Washington D.C., EE.UU.
38. *Tumba de Guidarello Guidarelli*, Tullio Lombardo (1525), Museo de Arte de Ravenna.
39. *Torso*, Julio González (1936), MOMA, Nueva York.
40. *La Montserrat*, Julio González, hierro forjado y soldado (1936-1937), Stedelijk Museum, Amsterdam.
41. *Cabeza de Montserrat gritando*, Julio González, bronce (1942), MOMA, Nueva York.
42. *Máscara de Montserrat gritando*, Julio González, bronce (1938-1939), MNCARS, Madrid.
43. *Angelus Novus*, Paul Klee (1920), The Israel Museum, Jerusalén.
44. Pequeña Montserrat asustada, Julio González (1940-1942).
45. *Compianto sul Cristo morto*, Niccolò dell'Arca (entre 1463 y 1490), Chiesa di S. Maria della vita, Bologna.
46. Dibujos de Käthe Kollwitz (1907): *Bauernkrieg* (*Guerra de campesinos*); *Schlachtfeld* (*Después de la batalla*).

47. Emblemas *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer y Nada. Ello dirá*, Serie *Desastres de la guerra* (números 1 y 69), Francisco de Goya (1810-1815).
48. *Cabeza de Medusa*, Caravaggio (1597), Galeria degli Uffizi, Firenze.
49. *Segismundo encadenado*, Salvador Dalí (1971).
50. Fotograma de *Sans Soleil*, Chris Marker (1983).
51. *Muchacha con pandero*, José de Ribera (1637), colección particular.
52. *Allie Mae Burroughs, Hale County, Alabama*, Walker Evans (1936), The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
53. *El bebedor*, José de Ribera (1637), colección particular.
54. *Floyd Burroughs, Hale County, Alabama*, Walker Evans (1936), The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
55. *Un bar aux Folies Bergère*, Édouard Manet (1882), Courtauld Institute of Art, Londres.
56. Imagen aérea de los campos de concentración tomada por la aviación estadounidense.
57. Imagen aérea de lanzamiento de bombas (recogida en Fernández H., 2014).
58. Imagen de visión aérea mediante infrarrojos.
59. Fotograma de *Shoah*, Claude Lanzmann (1985).
60. Fotograma de *Fuego Inextinguible*, Harun Farocki (1969).
61. *Mrs Elizabeth (Johnstone) Hall, Newhaven fishwife*, R. Adamson, D.O. Hill (1843-1846), National Gallery of Scotland (recogida en Benjamin, 2008: 25)
62. *Tree-peony*, fotografía de Cy Twombly (1980). Bassano in Teverina, Edition 16. Fuente: Cy Twombly Foundation.
63. *Vaso griego* (grabado basado en el *jarrón de Sosibios* del Museo del Louvre), dibujo de John Keats (1819), The Keats-Shelley Memorial House, Roma

Tercera parte

64. Almazuela.
65. *El culpable permanece anónimo*, George Grosz (1919), Art Institute, Chicago.
66. *Botella de Vieux Marc, Cristal, Guitarra y Periódico*, Pablo Picasso (1913), Tate, Londres.
67. Fragmento de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 114-115).
68. *Mujer ante el espejo*, Julio González (ca. 1936-1937), IVAM, Valencia.
69. Ibi (Alicante), manifestación de trabajadores de una empresa de Alcoa para conmemorar los *veinticinco años de paz*, foto de M. Rico Beltrá (1964).

70. Imagen extraída de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 160-161). Junto al texto las imágenes de Franco en Madrid en el Desfile de la Victoria, el 19 de mayo de 1939, y pasando revista a las tropas italianas enviadas por Mussolini
71. Imagen extraída de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 378). Preparativos de refugiados franceses en la Segunda Guerra Mundial.
72. Imágenes extraídas de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 100/136-137). Desplazamiento de tropas y refugiados.
73. Fotogramas de *Sans Soleil* de Chris Marker (1983) e imagen de aviones de combate.
74. Imágenes extraídas de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 184-185/304). Escombros después de un bombardeo y fotografías aéreas panorámicas, incluido también un bombardeo.
75. Fotograma de *La Jetée*, Chris Marker (1962). Destrucción de París.
76. Fotogramas de *Sans Soleil*, de Chris Marker (1983).
77. *En el campo*, fotografía de Max Aub inserta en *Diario de Djelfa* (Aub, 2015a: 134).
78. *Incendio de noche*, Francisco de Goya (1793), Colección Abelló, Madrid.
79. Imagen extraída de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 96) Refugiados españoles en una portada de la revista *Match*.
80. Imagen extraída de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 94-95). Soldados republicanos españoles cerca de la frontera francesa.
81. Imagen extraída de *Campo Francés*, Max Aub (2008a: 132). Soldados republicanos españoles en un campo de internamiento del sur de Francia.
82. Poetas surrealistas en una imagen de la fotógrafa Denise Bellon extraída de *Le souvenir d'un avenir*, Chris Marker (2001).
83. Máscaras; fotografía de Denies Bellon, recogida en *Le souvenir d'un avenir*, Chris Marker (2001).
84. *Los fusilamientos del 3 de mayo*, Francisco de Goya (1814), Museo del Prado, Madrid.
85. Fotograma de *Les statues meurent aussi* (1953), de A.Resnais y C. Marker.
86. Fotograma de *Les statues meurent aussi* (1953), de A.Resnais y C. Marker.
87. Obras de Cy Tombly: (1) *Roman Notes* (1970), litografía (impresión en plano); (2) *Quattro Stagioni: Estate* (1993), acrílico y grafito, Tate, London; (3) *Note I*, (2007), acrílico, Lexington, Virginia. Fuente: Cy Twombly Foundation.
88. Fotografías de Cy Twombly: (1) *Still Life* (1951), Black Mountain College, Edition 6; (2) *Temple* (1951), Agrigento; (3) *Light Flowers* (2008) Gaeta, Edition 6; (4) *Yard Sale* (2008) Lexington, Edition 6. Fuente (1, 2 y 4): Cy Twombly Foundation.

89. Copia romana (siglo II d.C.) de la *Afrodita de Cnido* de Praxíteles (hacia 360 a.C.), Museo nazionale romano, Palazzo Altemps, Roma.
90. Fotograma de *Una giornata particolare*, Ettore Scola (1977). Patio.
91. Diversos fotogramas de *Una giornata particolare*, Ettore Scola (1977). Interiores.
92. Piazza d'Italia, Giorgio de Chirico (1948).
93. Imagen extraída de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 258). Salinización.
94. *Europa después de la lluvia II*, Max Ernst (1941-1942), Wadsworth Atheneum Museum of Art.
95. Fotos de París de Eugène Atget: (1) *Avenue de Gobelins* (1925); (2) *Mannequin* (1925); (3) *90 rue Quincampoix* (1908).
96. Imagen extraída de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 203).
97. Imagen extraída de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 250/248). Fotografías de Steinach: verja del cementerio judío y oficina local de empleo construida sobre el solar en el que se edificó la Nueva Sinagoga, destruida en 1938 durante la conocida como “Noche de los cristales rotos”.
98. Imagen extraída de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 251). Interior del cementerio judío
99. Fotografía del taller-estudio de Frank Auerbach. Foto: Prudence Cummings Associates Ltd.
100. *To the studios*, Frank Auerbach (1985), Marlborough Fine Arts, London.
101. *Head of Gerda Boehm*, Frank Auerbach (1965), colección de David Bowie.
102. *Head of Catherine Lampert VI*, Frank Auerbach (1979-80), MOMA, Nueva York (recogida en Sebald, 2006: 182).
103. Imagen de una turbera.
104. *Retablo de Isenheim*, Matthias Grünewald (1512-1516), Museo de Unterlinden, Colmar.
105. Imagen extraída de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 190). Chimeneas industriales alusivas a Mánchester.
106. Imagen extraída de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 13). Pista de tenis (evocadora de *El jardín de los Finzi-Contini*).
107. *Entierro de Cristo*, predela del *Retablo de Isenheim*, Matthias Grünewald (1512-1516), Museo de Unterlinden, Colmar.
108. Tres imágenes extraídas de *Los emigrados* (W.G. Sebald, 2006: 178/256/261). Distintos edificios y construcciones.
109. *Primrose Hill, Winter Sunshine*, Frank Auerbach (1962-64), colección particular.

ANEXO II

RESUMEN DE LA TESIS⁷⁶⁰

A partir de Walter Benjamin y, en particular, de su análisis y comprensión de la modernidad a través del Barroco, puede construirse una categoría ético-estética, una *poética melancólica* que sirva para indagar críticamente sobre determinadas obras y autores que ponen en valor una determinada función de la literatura y de las artes, una función social, antropológica, cultural; o, si se prefiere, una reivindicación de la literatura y las artes como formas sociales, colectivas, de resistencia y preservación.

Para ello, las operaciones fundamentales de este trabajo son tres: se trata de *extraer*, *desplegar* y *aplicar*. En primer lugar, *extraer*. *Extraer* los contenidos básicos de esa poética melancólica entre la amplia obra de Benjamin, sin violentarla, sin asumir completamente sus postulados, pero sin restarle coherencia. En segundo lugar, desplegar. *Desplegar*, en el sentido de comentar críticamente, ampliando ciertos elementos, relaciones e interpretaciones posibles. Pero no se trata, solamente, de definir los contenidos de una poética, sino de constatar su utilidad y actualidad, es decir, en tercer lugar, *aplicar*. *Aplicar* esa poética como instrumento de sentido o pauta de lectura.

Para alcanzar el objetivo fundamental —la aportación de una poética melancólica de inspiración benjaminiana a los instrumentos críticos ya disponibles— y los objetivos u operaciones intermedias, el trabajo se divide en tres partes bien diferenciadas

En la primera parte —*Introducción al pensamiento de Walter Benjamin y a su contexto intelectual y político*— se trata todo aquello que resulta preciso tener presente antes de efectuar la triple operación de extraer, desplegar y aplicar. Así, se tratan las principales dinámicas de la República de Weimar como contexto benjaminiano; las influencias que el judaísmo, el marxismo y el Romanticismo pudieron tener en el pensamiento de Walter Benjamin; su recepción crítica; y, finalmente, se efectúa un breve repaso por algunos aspectos clave de la modernidad problemática, tema de reflexión central para Benjamin.

⁷⁶⁰ Se incluye aquí en cumplimiento de la normativa general y de la UCM sobre tesis doctorales.

En la segunda parte —*Walter Benjamin y la visión barroca de la historia como paisaje primordial petrificado. Sobre la posibilidad de una poética de la melancolía*—, el trabajo se dirige a su objeto central: *extraer y desplegar* una poética melancólica. Tras apuntar algunas cuestiones en torno a la historiografía crítica benjaminiana, se identifican tres piezas claves en su visión de la historia que sirven para definir los fundamentos de la poética: origen (orden sintáctico-temporal); alegoría (orden [para lo] simbólico); y melancolía (orden ético-estético).

Tras *extraer y desplegar*, en la tercera y última parte —*Variaciones sobre una poética: melancolía y resistencia en Aub, Bassani y Sebald*— se trata de *aplicar* la poética en la obra de Max Aub, Giorgio Bassani y WG Sebald. Su elección de entre los muchos otros autores a los que se podría aplicar la poética se basa en tres razones principales. En primer lugar, los tres, conjuntamente, pueden encarnar bien una suerte de conciencia europea de la pluralidad que además resulta indisoluble de su consideración de la escritura y del arte ligada a la construcción simbólica de la comunidad, a lo ancestral, lo primordial, lo cultural. En segundo lugar, en un sentido más práctico, para demostrar la posibilidad de aplicar la poética en autores diferentes era necesario elegir tres autores suficientemente heterogéneos, pero entre los que a su vez pudieran hallarse suficientes entrelazamientos. Además resultaba especialmente oportuno tratar textos y autores que permitieran en conjunto visualizar un período extenso en el que acaban cristalizando muchas de las intuiciones y tendencias registradas ya por Benjamin en su crítica de la modernidad. Finalmente, una tercera razón no menor es la extraordinaria riqueza de su obra, un banquete para el lector y, en especial, para quien trate de indagar críticamente en la actualidad de los textos, lo que en cierto modo es también entender la melancolía como forma de preservación y resistencia.

ABSTRACT

Drawing from Walter Benjamin and precisely from his analysis and comprehension of Modernity throughout the Baroque, we can build an ethical-aesthetical category, a kind of *poetic of melancholy* that can be useful to explore certain works and artists that value a very precise role for literature and the arts: a social role, an anthropological role, a “worshipful” (*cultural*) role; or rather, the recognition of literature and the arts as social and collective forms of resistance and preservation.

To obtain this, the three fundamental aims of this work are *to extract, to display and to apply*. Firstly, we have to start extracting the basic contents of this particular poetic from the broad work of Benjamin without violating it: neither completely assuming all of its arguments nor belittling its coherence. Secondly, we have to display his theories in the sense of critically commenting, of expanding certain elements, relationships and possible interpretations. But it is not only a matter of defining the contents of a certain poetic, but also of evaluating its usefulness and actuality, which means arriving, thirdly, to the phase of application. To apply this poetic as an instrument of sense or as a reading guideline.

To obtain the fundamental aim—the contribution of a *poetic of melancholy* inspired by Benjamin to enhance the existing critical instruments— and the intermediate objectives and operations, this work is divided in quite three differentiated parts.

During the first part —*Introduction to Walter Benjamin’s thinking and to his intellectual and political background*— we can find everything that seems necessary to have in mind before starting out with that triple operation of *extracting, displaying and applying*. We can therefore see the principal dynamics in the Weimar Republic as Benjamin’s context; we explore how much did Judaism, Marxism and Romanticism influence his works; we reflect on its critical reception and, finally, we encounter a brief overview of some key aspects in problematic Modernity, central theme of reflection for Benjamin himself.

In the second part —*Walter Benjamin and the baroque vision of History as a primal petrified landscape. About a possible poetic of melancholy*—, we turn to this work’s central aim: *to extract and to display* a melancholic poetic. After targeting some aspects concerning critical historiography on Benjamin, we can identify three bullet points in his vision of history that help us define the principles of the

poetic: origin (syntactic-temporal order); allegory (symbolical order); and melancholy (ethical-aesthetical order).

After *extracting and displaying*, in the third and final section —*Variations concerning a poetic: melancholy and resistance in Aub, Bassani and Sebald*— we try to apply our poetic in the works of Max Aub, Giorgio Bassani and WG Sebald. The selection of these among the many others to whom this poetic could be applied is based on three principal reasons: firstly, the three of them, altogether, can embody a kind of European conscience of pluralism that is also indissoluble from their consideration of writing and art linked to the symbolical construction of community, of the ancient knowledge, the primal, the “worshipful” (*cultural*). Secondly, in a more practical sense, to demonstrate the possibility of applying this poetic in different authors it was necessary to choose three of them that seemed diverse but nevertheless had sufficient entanglements. It was also specially appropriate to use authors and texts that would help visualize a broad period of time where many of the intuitions and trends already registered by Benjamin in his critic to Modernity. Finally, another major reason is the extraordinary richness of their work, a banquet for the reader and, specially, for one who is trying to examine the actuality of their texts, which somewhat means to understand melancholy as a form of preservation and resistance.